Zur Erfüllung der Spenserstanze bei Edmund Spenser, Lord Byron und John Keats

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität zu Göttingen

1973

vorgelegt von

Klaus-Ulrich Prasuhn
aus Bochum

Göttingen 1974

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41534919_0046

Zur Erfüllung der Spenserstanze bei Edmund Spenser, Lord Byron und John Keats

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität zu Göttingen

vorgelegt von

Klaus-Ulrich Prasuhn
aus Bochum

Göttingen 1974

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Berichterstatter: Prof. Dr. E.Th. Sehrt

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Th. Wolpers

Tag der mündlichen Prüfung: 4. und 7. Dezember 1973

Inhaltsübersicht

Einleitung 1

Teil A: Die Spenserstanze bei Edmund Spenser

Kapitel 1: Theorien zur Entstehung der Spenserstanze - Forschungsbericht 6

Kapitel 2: Zur Erfüllung der Spenserstanze in der Faerie Queene 22

Abschnitt I: Zur Struktur der Strophen

1. Vielgliedrige Strophen 24
2. Allgemeine Übersicht über die Strophenstrukturen 29
3. Weiträumig gegliederte Stanzen 32
4. Funktionen des Alexandriners 45
5. Methoden der Strophenverknüpfung 56
6. Zusammenfassung zur Struktur der Spenserstanzen 64

Abschnitt II: Zur Rhythmus- und Klanggestaltung

1. Spensers Sprach- und Versrhythmus in der Faerie Queene 65
2. Mittel der Rhythmusmarkierung und -variation 80
3. Zur Gestaltung der Endreime 89
4. Klangmalerei und rhetorische Ausschmückung 95
5. Zur Kongruenz von Inhalt und Form im Strophenverband 116

Abschnitt III: Ergebnis der Betrachtungen zur Spenserstanze in der Faerie Queene 123

Teil B: Die Spenserstanze bei Lord Byron

Kapitel 1: Byrons Weg zu Childe Harold's Pilgrimage 125

Kapitel 2: Zur Spenserstanze in Childe Harold's Pilgrimage

Abschnitt I: Zur Struktur von Byrons Spenserstanzen 137

1. Zur Strophengliederung in den Cantos I und II - Couplethaftigkeit, autonome Einzelverse 139

2. Zur Strophengliederung in den Cantos III und IV - Enjambement und Binnenzäsuren 146

3. Beschwerung der Strophenauftakte bei Byron 155

4. Restfunktionen des Alexandriners in Childe Harold's Pilgrimage I - IV 164

5. Strophenverknüpfung - Strophenenjambement 173

6. Zusammenfassung zur Struktur der Stanzen 180

Abschnitt II: Zur Rhythmusgestaltung in Childe Harold's Pilgrimage

1. Zu Metrum und Rhythmus allgemein 183

2. Zur Rhythmusbeschwerung in den Cantos I und II - Reihungen, Taktinversionen, sprachliche Ballung 185

3. A-jambisches Sprechen (rhythmische Dissonanzen) 190

4. Zur Gestaltung der Reime 196

5. Zum Rhythmusfluß in den Cantos III und IV - Enjambement, Binnenzäsuren, Prosaanklänge 204

6. Zerbrechen der Stanze unter subjektiver Sprachgebung 211

Abschnitt III: Ergebnis der Betrachtungen zur Spenserstanze in Childe Harold's Pilgrimage 214

Teil C: Die Spenserstanze bei John Keats

Kapitel 1: Die Spenserstanze bei John Keats - vor 1819 218

Kapitel 2: Die Spenserstanze in The Eve of St. Agnes 224

Abschnitt I: Zur Struktur der Stanzen in The Eve of St. Agnes

1. Vielgliedrige Stanzen und Strukturen allgemein 228

2. Geschlossene Bilder innerhalb von Stanzen 233

3. Beschwerung der Strophenauftakte, Binnenzäsuren 238

4. Funktionen des Alexandriners 241

5. Zusammenfassung zur Struktur der Stanzen 244

Abschnitt II: Zur Rhythmus- und Klanggestaltung

1. Metrum und Rhythmus 246
2. Zur Beschwerung des Rhythmus - Taktinversionen, Wortketten, Komposita, a-jambisches Sprechen 253
3. Zusammenfassung zur Rhythmusgestaltung 257
4. Zur Klanggestaltung - Reime, Assonanzen, Alliterationen 259

Abschnitt III: Ergebnis der Betrachtungen zur Spenserstanze in The Eve of St. Agnes 267

Kapitel 3: Die Spenserstanze in The Cap and Bells 269

Abschnitt I: Zur Struktur der Stanzen

1. Auflösung der Spenserstanze: von innen her - Zersplitterung, Brüche 274

Abschnitt II: Zum Rhythmus der Stanzen

1. Metrum und Rhythmus allgemein 282
2. Verlust des jambischen Versprinzips 287

Abschnitt III: Ergebnis der Betrachtungen zur Spenserstanze in The Cap and Bells 290

Schluß 292

Literaturverzeichnis i - vii

Lebenslauf

Einleitung

Die vorliegende Arbeit zur Erfüllung der Spenserstanze unternimmt den Versuch, die Gestaltung einer epischen Strophenform der englischen Dichtung zu erfassen. Sie bemüht sich, metrische Phänomene und ihre sprachlich-künstlerische Verwirklichung einerseits in differenzierten Untersuchungen isolierend zu betrachten, sie andererseits aber immer wieder in ihrer Verflechtung innerhalb der Stanzen, in ihrem vielfältigen Wechselspiel darzustellen. Zu diesem Zweck ist ein in mehrfacher Hinsicht exemplarisches Vorgehen notwendig.

Zunächst gebietet der Rahmen einer solchen Zielsetzung die Beschränkung auf wenige Verfasser und auf beispielhafte Dichtungen, die in Wesen und Anliegen ein möglichst breites Spektrum von Erkenntnissen und Aussagen zulassen. Die Faerie Queene von Edmund Spenser ist Ende des 16. Jahrhunderts das erste und zugleich das unbestritten größte Gedicht in Spenserstanzen. Spensers unvollendetes und dennoch grandioses Nationalepos zu Ehren seiner Monarchin, Elisabeth I., hat die Maßstäbe gesetzt für spätere Dichtungen in dieser Strophenform. Darum steht Spensers Handhabung der von ihm selbst geschaffenen Stanze in einem Werk von mehr als 33.000 Versen im Mittelpunkt eines ersten Teiles A dieser Arbeit; darum gilt es, zunächst die vielfältigen Methoden nachzuweisen, mit denen der Renaissancedichter die immanenten Gesetzmäßigkeiten seiner Strophe funktionalisierte.
Nach dem fast völligen Verstummen der Stanze im 17. Jahrhundert und nach den aus heutiger Sicht im Grunde inferioren Spenserstanzendichtungen des klassizistischen 18. Jahrhunderts (James Thomson, William Shenstone, James Beattie) hat dann George Gordon Lord Byron mit seinem literarisch revolutionären Reiseepos Childe Harold's Pilgrimage einen neuen Höhepunkt in der Geschichte der Spenserstanze herbeigeführt. In Teil B ist deshalb herauszustellen, wie die nunmehr historische, aber mit ihrem Ursprungswerk aufs engste verhaftete Darstellungsform von einem Dichter der Romantik geprägt wird, dessen Anliegen zwar auch episch ist, der aber in seiner höchst subjektiven

Art zu sehen, zu denken, zu empfinden - zu dichten Spenser diametral entgegengesetzt ist.
Bei John Keats, schließlich, dem dritten Schwerpunkt unserer Untersuchungen (Teil C), fehlt die epische Zielsetzung. Seine Gedichte in Spenserstanzen sind thematisch und im Umfang eng begrenzt. Zudem bieten Imitation of Spenser, The Eve of St. Agnes und The Cap and Bells die Gelegenheit, bei einem Dichter die Erfüllung der Stanze über mehrere Stadien seines Schaffens hinweg zu analysieren und Vergleiche zu ziehen; denn eigenartigerweise haben weder Spenser noch Byron die Stanze außerhalb von Faerie Queene und Childe Harold's Pilgrimage verwendet.
Die Analysen zu den Strophen von Byron und Keats sind nicht primär darauf angelegt, bei den Romantikern unbedingt Spenseranklänge nachzuweisen oder ihre Werke als imitations zu sehen. Vielmehr werden die Stanzen objektiv und werkimmanent untersucht und als eigenständige Dichtungen behandelt. Der Vergleich zur Strophenerfüllung in der Faerie Queene geschieht nicht pedantisch Zug um Zug, sondern unter dem Gesichtspunkt der Ergiebigkeit von Aussagen.

Hier liegt, über die Beschränkung auf die Spenserstanzen von Spenser, Byron und Keats hinaus, der Ansatz für den zweiten Bereich selektiven Vorgehens. Entscheidend für die Auswahl von metrisch- stilistischen Erscheinungen und für Umfang und Intensität unserer Untersuchungen dazu ist der Grad, in dem sie das Bild der Stanze bei einem der drei Dichter oder bei mehreren bestimmen. Innerhalb der Grundgliederung in Analysen der Strophenstrukturen (Abschnitte I) und solchen der Rhythmusgestaltung (Abschnitte II) können also die Akzente verschieden stark gesetzt sein: Steht bei Spenser beispielsweise die weiträumig gegliederte Strophe im Vordergrund, so ist sie bei Byron unerheblich, denn in Childe Harold's Pilgrimage herrscht die Aufsplitterung der Stanze in syntaktische Couplets und Einzelverse (Cantos I - II) oder die Aufgabe des Verscharakters in den Cantos III und IV vor. Ist Spensers Rhythmus etwa leicht, ungehindert fließend, so geht Keats im Streben nach Dichte und Nachdruck bis an den Rand a-jambischen Sprechens in The Eve of St. Agnes oder bis zur Aufgabe des jambischen Prinzips in The Cap and Bells. Das heißt, es geht in dieser Arbeit nicht um

die vollständige Abhandlung aller möglichen oder aber auch nur aller auftretenden Merkmale der Strophenbehandlung, sondern entsprechend der stanzenprägenden Aussagekraft um sinnvolle Auswahl und Beschränkung auf für Werk und Dichter spezifische Schwerpunkte.
Wichtige Kriterien der Strophenerfüllung werden also in Sachkomplexen und ohne Berücksichtigung von Handlungsabläufen innerhalb der Werke abgehandelt. Die unabdingbare Forderung nach Übersichtlichkeit und Klarheit der Darstellung bewirkt weiterhin, daß etwa bei der Analyse von Alexandrinerfunktionen z.B. Fragen der Klanggestaltung nur extensiv oder gar nicht berührt werden, selbst wenn Alliteration und Assonanz in den betreffenden Belegen auftreten. Transparanez der Darstellung hat dann Vorrang vor vollständiger Ausdeutung der zitierten Strophen. Diese weitgehende Beschränkung auf den jeweiligen Gegenstand der Analyse fällt um so leichter, als in anderen Zusammenhängen immer wieder Stanzen in ihrem Gesamtcharakter analysiert werden und als häufige Zwischenbilanzen neben Detailergebnissen stets das Zusammenwirken der Phänomene oder ihr Disharmonieren in den Griff zu bekommen versuchen. Nur auf diese Weise läßt sich die Vielzahl der metrischen Fragestellungen sinnvoll und vor allem geordnet bewältigen.

Einer Erläuterung bedarf noch das Verhältnis zwischen starker Begrifflichkeit der Aussagen und notwendiger Illustration durch Textabdrucke und Interpretationen. Wer an epischen Verserzählungen Formprobleme und Methoden der künstlerischen Gestaltung untersucht, kann auf das zahlenmäßige Erfassen dieser Erscheinungen oft nicht verzichten, wenn Relationen deutlich werden sollen. Zahlenverhältnisse und tabellarische Übersichten, das sei sehr nachdrücklich hervorgehoben, haben aber in dieser Arbeit ausschließlich dienende Funktion. Ihre Auswertung in Passagen von starker Begrifflichkeit der Darstellung ist an keiner Stelle Selbstzweck, sondern Hintergrund für exemplarische Strophendeutungen. Ergebnisse der Statistik sind in unserem Zusammenhang nur dort sinnerfüllt, wo sie immer wieder am Text veranschaulicht werden, wo die Funktionen, die der Gegenstand der jeweiligen Untersuchung innerhalb der Strophen erfüllt, sich aus der Textdeutung ableiten lassen. Es genügt

beispielsweise nicht, die syntaktische Selbständigkeit des Alexandriners oder seine Abhängigkeit von vorhergehenden Verskomplexen numerisch zu ermitteln, sondern erst die Definierung von Aufgaben der Schlußzeile für die Stropheninhalte macht die nackten Zahlenverhältnisse transparent und wertvoll. Das Streben nach Illustration der Aussagen darf andererseits nicht dazu führen, daß die Arbeit durch eine übergroße Fülle von Textabdrucken ausufert oder an Übersichtlichkeit einbüßt. Auch bei der so notwendigen Konkretisierung der Thesen am Text ist, also - nun zum dritten Male - exemplarisches Vorgehen unerläßlich.
Damit die Gültigkeit erkannter Gesetzmäßigkeiten aber dennoch gesichert ist, wird im Apparat eine große Zahl von Parallelangaben aus anderen Stanzen und Cantos oder Books bereitgestellt. Die eigentlichen Textabdrucke umfassen fast durchgehend eine vollständige Strophe oder auch mehrere Stanzen, selbst wenn nur Teile davon unmittelbar zur Analyse herangezogen werden. Diese Maßnahme soll ebenso dem Verständnis des Lesers entgegenkommen wie die zusätzliche thematische Hinführung oder die Einordnung der Belege in ihre jeweiligen Handlungszusammenhänge durch den Verfasser. Nur wo es sich um reine Stützbelege handelt oder um sekundäre Erscheinungen, mögen die betreffenden Stilmerkmale auf knappem Raum für sich sprechen. Verständnisfördernd soll schließlich eine große Zahl von Querverweisen wirken, die Zusammenhänge zwischen den Kapiteln und Teilen dieser Arbeit weiter vertiefen.

Die umfangreiche Literatur zur Faerie Queene, zu Childe Harold's Pilgrimage und auch zu Keats Gedichten in Spenserstanzen setzt sich in verhältnismäßig geringem Maße mit der dichterischen Verwirklichung dieser Strophenform auseinander. Vor allem gibt es keine umfassende Darstellung ihrer Handhabung. Im Vordergrund stehen naturgemäß immer wieder Fragen des Gehalts (ohne Berücksichtigung der Form), des philosophischen Weltbildes, der inhaltlichen Quellen oder der Abhängigkeit von Vorbildern; die Kritiker untersuchen zeit-, ideen- oder motivgeschichtliche Zusammenhänge oder spüren der Werkstruktur nach. Soweit sich Anmerkungen zur Spenserstanze finden, wirken sie

verstreut, oft zufällig, vielfach ohne Beziehung aufeinander. Andererseits gibt es eine ganze Reihe auch kleinerer Spezialuntersuchungen zu Einzel- oder Teilaspekten der Strophenerfüllung, zur Strophenverknüpfung etwa, zur Alliteration oder zum epischen Vergleich bei Spenser usw. Diese Literatur wird in der vorliegenden Arbeit immer dort eingesetzt, geprüft, verwertet oder in ihren Ergebnissen richtiggestellt, wo die Sachzusammenhänge es zulassen oder erforderlich machen. Auf eine Würdigung im einzelnen darf darum hier im Rahmen der Einleitung verzichtet werden.

Diesen Aufsätzen, Abhandlungen, Deutungen dankt der Verfasser eine Fülle von fruchtbaren Anregungen; sie erst ermöglichten den Versuch, Teilphänomene der Strophenerfüllung neu zu durchdenken und dabei ihre Funktionen und ihren Aussagewert innerhalb des Stanzengefüges zu analysieren; sie förderten letztlich das durchgehende Bestreben, die verschiedenen Komponenten der sprachlich-künstlerischen Verwirklichung nach der isolierten Betrachtung besonders in ihrer wechselseitigen Durchdringung zu sehen und auch hier Rückschlüsse auf Aussageweise und Aussageabsicht der Dichter zu ziehen. In diesem Sinne will die Arbeit - analysierend und synthetisierend - Einblick geben in die Erfüllung eines großen englischen Strophenmaßes durch so verschiedenartige Dichter wie - Edmund Spenser, Lord Byron und John Keats.

Teil A: Die Spenserstanze bei Edmund Spenser

Kapitel 1: Theorien zur Entstehung der Spenserstanze - Forschungsbericht

Edmund Spenser war in seinen Jugend- und Ausbildungsjahren, zunächst auf der Londoner Merchant Taylors School und von 1569 - 1576 am Pembroke College in Cambridge, in intensive Berührung mit der humanistischen Bildung und der europäischen Literatur der Zeit gekommen. Seit 1578 lebte und schrieb er in London und gewann dort die Freundschaft oder Gönnerschaft so einflußreicher Persönlichkeiten wie Sir Philip Sidney, Sir Walter Raleigh und des Earl of Leicester, des Günstlings von Queen Elizabeth I. Spenser richtete sich auf eine Laufbahn als Hof- und Nationaldichter ein; seine Eklogensammlung The Shepheardes Calender[1] von 1579 war Sir Philip Sidney gewidmet und hatte ihm erste größere Anerkennung verschafft. Spenser mußte aber bald darauf nach Irland fliehen, von wo er erst 1589 nach London zurückkehren konnte. In diese Jahre in Irland fällt die Arbeit an seinem Hauptwerk, dem großen englischen Nationalepos The Faerie Queene[2], das unvollendet geblieben - 1590 und 1595 in zwei instalments von je drei Bookes zu jeweils zwölf Cantos veröffentlicht wurde. Es ist dies der großangelegte Versuch, mittelalterliche Gedanken und Ideengut der Renaissance miteinander in Einklang zu bringen, Elemente der britischen Sage, politische Symbolik, antik-christliche Tugendlehre und konfessionelle Allegorie in einem epischen Gedicht zu vereinigen. Den Erfolg dieses gigantischen Vorhabens hat Spenser nicht mehr voll erleben können. Er starb im Jahre 1599 enttäuscht und verbittert in London.

Die Grundintention der FQ hatte Spenser in seinem berühmten Brief an seinen Freund und Gönner Sir Walter Raleigh am 23. Januar 1589 darzulegen versucht. Dort heißt es unter anderem:

---

1) The Works of Edmund Spenser, a Variorum Edition, ed. E.Greenlaw, Ch.G. Osgood, F.M. Padelford, R. Heffner, Baltimor(1932-1957), Minor Poems, I, 1 - 120.
Alle Textbelege aus Spensers Werken werden nach der Variorum Edition zitiert.

2)Variorum, a.a.O., I - VI.
Für The Faerie Queene wird als Zitiertitel FQ eingeführt.

" The generall end therefore of all the booke is to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline. ... In that Faery Queene I meane glory in my generall intention, but in my particular I conceiue the most excellent and glorious person of our soueraine the Queene, and her kingdome in Faery land." 3)

Spenser geht weiter ausführlich auf Inhalt und Aufbau seines Epos ein und nennt Vergil, Homer, Ariost und Tasso als seine Vorbilder, soweit es die Darstellung der zentralen Gestalt betrifft. Über das Medium aber, in dem er seine Ideen verwirklichen will, über die von ihm selbst geschaffene Strophenform macht er keinerlei Andeutung, weder im Hinblick auf den Charakter noch in Bezug auf die Wurzeln seiner Stanze. Spenser äußert sich darüber auch nicht an anderer Stelle seines Werkes oder etwa in seinem Briefwechsel mit Gabriel Harvey und Sir Philip Sidney.

Es gibt weder in der englischen noch in der übrigen europäischen Dichtung einen genauen Vorwurf für die Spenserstanze, und da theoretische Äußerungen des Dichters zu ihrer Herkunft fehlen, haben Spenserkritik und Spenserforschung sich seit mehr als dreieinhalb Jahrhunderten immer wieder gefragt, woher Spenser die Anregung und die Bauelemente für diese neue Strophenform gewonnen und warum er sie eigens für sein Nationalepos geschaffen hat.

Im Zuge dieser Bemühungen haben sich wenigstens fünf Hypothesen herauskristallisiert, die der Spenserstanze teils italienische teils englische Vorbilder unterlegen. Als Grundlagen für die Strophe werden genannt: die ottava rima Ariosts und Tassos, die terza rima Dantes in Verbindung mit einer neunzeiligen italienischen Madrigalform, der rime royal Chaucers und der englischen Dichter des 15. und 16. Jahrhunderts, eine kleinere englische Strophenform, Kenilworth-Strophe genannt, und - Chaucers achtzeilige Monkes Tale- Strophe. Diese Hypothesen werden nicht in einer klar erkennbaren zeitlichen Abfolge aufgestellt, befürwortet, abgelehnt, sondern tauchen vor allem im 18. und 19. Jahrhundert und dann wieder bis etwa 1930 parallel und sich zeitlich überschneidend auf. Aus diesem Grunde halte ich eine Übersicht über die Diskussionen um die Entstehung der Spenserstanze in rein chronologischer Anordnung für außeror-

3) Variorum, a.a.O., I, 167.f.

dentlich verwirrend und darum wenig sinnvoll. Ich will statt dessen in Art eines Forschungsberichts die verschiedenen Theorien in der oben gebotenen Reihenfolge skizzieren, innerhalb dieser Komplexe dann allerdings chronologisch,und sie jeweils auf ihre Relevanz prüfen. Denn wenn auch die Forschung heute wohl allgemein von der Richtigkeit der Monkes Tale - Theorie überzeugt ist, so scheint mir der Gesamtüberblick und die kritische Reflexion der anderen Theorien aus mehreren Gründen dennoch zweckmäßig und nötig.

Erstens beschränken sich die Verfasser heute gebräuchlicher Metriken auf eine - meistens auch nur kurze - Beschreibung der Strophenform und nennen die wichtigsten Werke in Spenserstanzen. So verhalten sich etwa E. Hamer sowie R. Swann/F. Sidgwick. J. Thompson berücksichtigt eigenartigerweise die Stanze überhaupt nicht; lediglich J. Raith bietet die knappe Herleitung der Spenserstanze von Chaucer.[4] Zweitens fehlt in der Literatur zur FQ, soweit sie metrische Gesichtspunkte berücksichtigt, wie auch in der Literatur speziell zur Strophenform dieses Epos die konzentrierte Darstellung der Forschungsentwicklung auf diesem Gebiet. Oder ihre Behandlung ist drittens, wo sie versucht wird, so affektgeladen und spekulativ, daß eine sachliche Darstellung zusammenfassend und abwägend notwendig erscheint. Letzteres trifft vor allem auf E.F. Pope und Th. Maynard zu, die beide, im Bemühen die eigene These zu stützen, die jeweils anderen Theorien subjektiv beiseiteargumentieren.[5] Obwohl ihre Arbeiten vor dreißig und mehr Jahren erschienen sind, hat sich bisher niemand näher mit ihnen auseinandergesetzt. Viertens, schließlich, wird die Summe der Argumente,die für die Monkes Tale - Strophe als Grundlage von Spensers neuer Strophenform sprechen, dem Leser den Blick öffnen und sein Verständnis wecken für die überragend vielfältige und zielbewußte Erfüllung in der FQ und auch - im weiteren Verlauf dieser Arbeit - für ihre so gegensätzliche Handhabung durch Lord Byron

4) E. Hamer, The Metres of English Poetry, London (1951[4]), 158 - 165; - R. Swann / F. Sidgwick, The Making of Verse, London (1958)[11], 75 f.; - J. Thompson, The Founding of English Metre, London (1961); - J. Raith, Englische Metrik, München (1962), 135, 142 - 145.

5) E.F. Pope, " The Critical Background of the Spenserian Stanza ", in MP, 24 (1926/27), 31 - 53; - Th. Maynard, The Connection between the Ballade, Chaucer's Modification of it, Rime Royal and the Spenserian Stanza, Diss., Washington (1934).

und John Keats.
Das metrische Grundkonzept der Spenserstanze soll einführend an der ersten Strophe des ersten Gesanges von Buch I dargestellt werden.

"A Gentle Knight was pricking on the plaine,
Y cladd in mightie armes and siluer shielde,
Wherein old dints of deepe wounds did remaine,
The cruell markes of many' a bloudy fielde;
Yet armes till that time did he neuer wield:
His angry steede did chide his foming bitt,
As much disdayning to the curbe to yield:
Full iolly knight he seemd, and faire did sitt,
As one for knightly giusts and fierce encounters fitt."
(I.i.1.1 - 9)

Es handelt sich um eine neunzeilige Strophe; die Verse 1 - 8 bauen sich einheitlich aus fünfhebigen Jamben auf, während die Schlußzeile um einen Jambus länger ist. Dieser Alexandriner ist durch Einbeziehung in das verschlungene Reimschema ababbcbcc fest mit der Stanze verbunden. Der a-Reim erscheint zweimal: "plaine - remaine"; vierfach durchzieht b-Reim die Strophe: "shielde - fielde - wield - yield", dreimal tritt c-Reim auf: "bitt - sitt - fitt". Neben dem metrisch längeren Alexandriner bewirkt auch das durch den Paarreim cc entstandene Schlußcouplet rein äußerlich eine weitere Beschwerung des Stanzenendes.
Im einzelnen werden die strukturellen, rhythmischen und klanglichen Besonderheiten dieses weiträumigen Strophenschemas in späteren Abschnitten dieser Arbeit untersucht und in Zusammenhang miteinander gebracht werden.

Als älteste These zur Entstehung der Spenserstanze gilt ihre Herleitung von dem bevorzugten Strophenmaß italienischer Epen - der ottava rima. Als erster hat wohl Edward Phillips, ein Neffe von John Milton, 1675 auf die ottava rima als Quelle verwiesen. Aber erst durch die berühmten Spenserforscher John Hughes, in der Einführung zu seiner Spenserausgabe von 1715, und Thomas Warton 1762 fand diese These weitere Verbreitung,[6] wie überhaupt von Spenserkritik und Spenserforschung erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts die Rede sein kann.[7] Auch William Hazlitt

6) E. Phillips, Theatrum Poetarum Anglicanorum, London (1675), Preface. - J. Hughes, The Works of Spenser, London (1715), Introduction, oder abgedruckt in: W.R. Mueller, Spenser's Critics, New York (1959), 27 ff. - Th. Warton, Observations on the Faery Queen of Spenser, London (1762),157 f., oder abgedruckt in: W.R. Mueller, a.a.O., 52 ff.
7) W.R. Mueller, a.a.O., 1 ff.

glaubte 1818 an die italienische Vorlage,[8] und selbst die Chamber's Cyclopedia of English Literature führt noch 1921 aus: " Spenser cho se the ottava rima as it had been used by Boiardo and was still being used by Tasso..."[9]
Diese Theorie läßt außer acht, daß eine Umformung der ottava rima mit ihrem einfachen und klaren Reimschema ab ab ab cc und ihrem eindeutig zweiteiligen Strukturprinzip zu dem kunstvoll verschlungenen Reimsystem Spensers mit seiner Vielzahl von Gliederungsmöglichkeiten einer fast vollständigen Neuschöpfung gleichkäme. Denn Spenser hätte dann den a-Reim der fünften Zeile in einen b-Reim verwandeln müssen, um den Coupleteffekt innerhalb der Strophe zu erreichen. Völlig neu wäre eine Zeile mit c-Reim an die sechste Position der Strophe zu rücken gewesen, die vom Reim her das Schlußcouplet cc mit dem Strophenkörper hätte verquicken können. Neben die innere Umformung hätten die Verkürzung der italienischen Zeilen von elf auf einheitlich zehn Silben und die Erweiterung der Schlußzeile zum Alexandriner treten müssen. Es erscheint aber nahezu ausgeschlossen, auch nur einigermaßen begründet anzunehmen, Spenser habe totz oder gerade wegen dieser Fülle von verstechnischen Manipulationen zu jener Ausgewogenheit und Einheit gefunden, die seine Stanzen in so hohem Maße auszeichnen.

Noch weniger schlüssig erscheint die Hypothese, die E.F. Pope im Jahre 1926 entwickelte, vorsichtig gestützt von L. Bradner zwei Jahre später.[10] Ausgehend von der Tatsache, daß vor allem in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts Dichter und Dichtungstheoretiker wie Gabriel Harvey und Sir Philip Sidney, aber auch Spenser selbst, sich mit der Frage beschäftigten, ob die metrischen Formen der Antike, der italienischen und der französischen Dichtung auch der englischen Sprache angemessen seien, behauptet E.F. Pope, kurz zusammengefaßt, etwa folgendes. Nichts habe für Spenser näher gelegen, als sich unter den bewährten Strophenformen italienischer Epen nach einer Stanze umzusehen, die für die FQ geeignet schien. Allerdings habe er

8) W. Hazlitt, On Chaucer and Spenser, London (1818), abgedruckt in: W.R. Mueller, a.a.O., 80 f.; vgl. aus dem Jahre 1875 J.R. Lowell, "Spenser", in: W.R. Mueller, a.a.O., 94.
9) Chamber's Cyclopedia of English Literature, London (1929[14]), I, 295.
10) E.F. Pope, a.a.O., 31 - 53. - L. Bradner, "Forerunners of the Spenserian Stanza", in: Review of English Studies, 4 (1928), 207 f.

eine direkte Nachahmung der ottava rima Tassos abgelehnt. Aber Dante Alighieris Form der terza rima sei als episches Strophenmaß allgemein anerkannt gewesen; und da in der Divina Commedia durchweg je drei Terzette eine deutliche syntaktische und inhaltliche Einheit darstellten, liege trotz des fortlaufenden Reimes Strophencharakter vor. Spenser habe die elf Silben der terza rima - Zeilen auf zehn reduziert " with full consciousness of the heroic value of the English decasyllabic line."[11] Wie E.F. Pope weiter ausführt, erfahren sowohl bei Dante als auch bei Spenser die vierte, sechste und insbesondere die zehnte Silbe jeder Zeile eine starke Betonung, was auf auffallende rhythmische Übereinstimmungen schließen lasse. Der Effekt des Alexandriners werde dadurch erreicht, daß Spenser der in der italienischen Dichtung häufig, aber innerhalb von Strophen ohne festen Standort auftretenden sdrucciolo - Zeile mit dem neunten Vers in Dantes Drei-Terzette-Einheit einen festen Platz zuweise. Ein sdrucciolo liegt vor, wo ein Wort am Ende einer Zeile einen Doppelvokal enthält, der im Italienischen beim Sprechen in seine Bestandteile zerfällt, so daß eine zwölfte Silbe für die betreffende Zeile entsteht. Trotz dieses überzähligen Versfußes liege aber der Hauptton des neunten Verses bei Dante wie bei Spenser auf der zehnten Silbe.
Damit meint E.F. Pope, Spensers Vorlage für das metrische Schema seiner Stanze aufgespürt zu haben, allerdings mit Ausnahme der Reimanordnung, denn nach Dantes Prinzip enthalten seine "Neunzeiler" vier Reime gegenüber nur drei bei Spenser: aba bcb cdc ... Um diese Lücke ihrer Theorie zu schließen, bemüht E.F. Pope nach einigen phantastisch abstrakt anmutenden Umwegen über Tasso eine achtzeilige Madrigalform Petrarcas mit Schlußcouplet cc, die, um einen Vers mit b-Reim an fünfter Stelle erweitert, das Spensersche Reimprinzip ababbcbcc ergeben haben soll. "The true original (of the Spenserian stanza) is a stanzaic form of terza rima,..." - eben das zuletzt beschriebene Madrigal.[12]

Dieser Konstruktionsversuch erscheint abenteuerlich. Um so erstaunlicher ist es, daß niemand seine offensichtlichen Fehler

11) E.F. Pope, a.a.O., 52.
12) E.F. Pope, a.a.O., 44.

im einzelnen nachgewiesen hat.[13] Zunächst erscheint es mir recht problematisch, aus angeblich besonders starker Betonung von bestimmten Silben bei Dante und bei Spenser bereits auf Rhythmusübereinstimmungen zu schließen, zumal die Aussage für die jeweils zehnte Silbe der Verse in Bezug auf Spensers Alexandriner ganz gewiß nicht zutrifft.[14] Dann hätte es ja einer äußeren Beschwerung des Stanzenendes nicht bedurft. Zweitens schätzt E.F. Pope offenbar die Bedeutung der fortlaufenden Reime aba bcb cdc ded ... in terza rima - Dichtungen falsch ein. Sie sind ja gerade ein Kriterium der Verklammerung, das eine strenge Einteilung in Strophen vermeiden helfen soll. Drittens lassen sich vorgeblich bevorzugte Drei-Terzette-Einheiten in der Divina Commedia nicht nachweisen. In der FQ findet sich viertens sogar nur eine erstaunlich kleine Zahl von Strophen, die syntaktisch und damit strukturell durch Terzette bestimmt sind; sie sind im Rahmen der übrigen Strukturschemata einer neunzeiligen Strophe eher unter- als überrepräsentiert (S.31). Und fünftens erscheint der Gedanke abwegig, Spenser habe als Grundlage für sein Reimschema eine kaum verbreitete Madrigalform als Italien herangezogen. - Über diese Kritik an Einzelargumenten hinaus wirkt E.F. Popes Theorie als Ganzes vom dichterischen Standpunkt aus sehr weit hergeholt und zu konstruiert, noch dazu aus so heterogenen Elementen wie der epischen terza rima und einem kurzen Schäfergedicht.

In voller Kenntnis der literarischen Auseinandersetzungen um die Herkunft der Stanze seit Edward Phillips (S.9), und obwohl das maßgebende Spenserhandbuch von H.S.V. Jones [15] sich bereits 1930 auf die Monkes Tale - Strophe als Ursprung festgelegt hatte, stellte Th. Maynard 1934 seine rime royal - These auf, vermutete also die Wurzeln der Spenserstanze in England. " The evidence offered in this study is that the Spenserian stanza grew naturally, and inevitably from a native stock, which though ultimately derived from a French ballade, was employed only in England: rime royal."[16]

13) Th. Maynard, H.J.C. Grierson/A.M. Clark und Ch. B. Millican beschränken sich auf eine globale Ablehnung zugunsten ihrer eigenen Thesen. Vgl. Th. Maynard, a.a.O., 115 ff.; - H.J.C. Grierson, A.M. Clark, "The Elizabethan Period, Poetry and Prose", in: The Year's Work in English Studies, VII (1926), 161; Ch.B. Millican, Spenser and the Table Round, Cambridge/Mass. (1932),119.
14) Vgl. S. 49 ff. dieser Arbeit; im folgenden erscheinen Querverweise innerhalb dieser Arbeit unmittelbar im Text unter Angabe der Seite in Klammern.
15) H.S.V. Jones, A Spenser Handbook, New York (1930), 142.
16) Th. Maynard, a.a.O., 131.

Ausgehend von der in Bezug auf Spenser unhaltbaren Behauptung, " when Chaucer set free his seven-line stanza from the restrictions of the ballade ... the Spenserian stanza was already implicit in it ",[17] stellt Maynard fest, daß der rime royal durch Chaucers Einfluß zur beherrschenden Dichtform des 15. und 16. Jahrhunderts geworden ist. Auch Spenser habe seinen bedeutenden Platz in der Chaucernachfolge, und so dürfe unterstellt werden, er habe die Anregung zu seiner FQ-Strophe von Chaucer erhalten. Hiergegen läßt sich noch nichts einwenden, wohl aber dann, wenn Maynard Chaucers Versuche mit vielzeiligen Strophenformen und ähnliche Bemühungen der schottischen Dichter William Dunbar, Gavin Douglas und Sir Thomas Lindsay verallgemeinernd als Experimente zur Ausweitung ausschließlich des rime royal bezeichnet und daraus folgert: " It is in such things ... that we can see rime royal reaching out to the rich elaboration of the Spenserian stanza."[18] Maynard vollzieht diesen überraschenden Schluß nicht etwa nach einer sorgfältigen Analyse des Aufbaus von rime royal - Strophen und der genannten dichterischen Versuche, sondern gibt sich mit der Tatsache zufrieden, daß rime royal die verbreitetste Dichtform der Zeit ist und daß die Experimente ihn an Länge um einige Zeilen übertreffen. Unberücksichtigt bleiben auch die Unterschiede in deren Reimanordnung im Vergleich zum rime royal. Die Beispiele allein sind Maynard ausreichender Beweis dafür, " that the Spenserian stanza had been, as it were, in the air for a long time before Spenser reduced it to actuality."[19]

Nach dieser ausholenden, aber rein spekulativen Beweisführung bringt Th. Maynard erst zum Abschluß seiner Arbeit zwei konkretere - und seiner Meinung nach durchschlagende - Argumente. Einmal stellt er einer rime royal - Strophe aus Chaucers Parlement of Foules[20] die hier anschließend abgedruckte Stanze I.i.9 aus der FQ gegenüber.

"The bildere ok, and ek the hardy asshe;
The piler elm, the cofre unto carayne;
the boxtre pipere, holm to whippes lasshe;
The saylynge fyr; the cipresse, deth to playne;
The shetere ew; the asp for shaftes pleyne;
The olyve of pes, and eke the dronke vyne;
The victor palm, the laurer to devyne."

---

17) Th. Maynard, a.a.O., 108.
18) Th. Maynard, a.a.O., 103.
19) Th. Maynard, a.a.O., 118.
20) The Works of Geoffrey Chaucer, Second Edition, ed. F.N. Robinson, London (1957), 312.

"The Laurell, meed of mightie Conquerours
And Poets sage, the Firre that weepeth still,
The Willow worne of forlorne Paramours,
The Eugh obedient to the benders will,
The Birch for shaftes, the Sallow for the mill,
The Mirrhe sweete bleeding in the bitter wound,
The warlike Beech, the Ash for nothing ill,
The fruitfull Oliue, and the Platane round,
The caruer Holme, the Maple seeldom inward sound."
(I.i.9.1 - 9) 20b)

Beide Strophen enthalten die anaphorische Aufzählung von Baumkatalogen, wie sie seit der Antike traditionelle Bestandteile der gesamten europäischen Dichtung sind, und es ist durchaus möglich, daß Spenser sich hier inhaltlich an Chaucer angelehnt hat, wenngleich sein Katalog bereits in Stanze I.i.8.6 beginnt und in seinen Bestandteilen weit umfassender ist als der von Chaucer. Nun stellt Maynard zum Beweis seiner Hypothese die " structural similarity " zwischen beiden Strophen heraus, die in der Tat aber nur insofern frappierend ist, als jeder Katalog dieser Art - gleichgültig, in welcher Strophenform - nach dem Prinzip der Satz- oder Satzgliedreihung aufgebaut ist. Hier mangelt es Maynards Argumentation sichtlich an Durchschlagskraft, zumal er immer noch die längst fällige Feststellung vermeidet, daß Spenser zwei Zeilen mit den Reimen b und c zwischen die vierte und fünfte sowie die sechste und siebte Zeile des rime royal - Schemas eingefügt haben mußte, wenn schon diese Chaucerstrophe Ursprung seines Stanzenkörpers sein soll. Das wäre jedoch eine Manipulation mit Versen, wie sie Maynard selbst für die ottava rima und sinngemäß auch für E.F. Popes These vom terza rima - Madrigal nachdrücklich zurückgeweisen hat.
Als zweites " konkretes " Argument zur Stützung seiner rime royal - These zieht Maynard die Stanze IV.ii.34 der FQ heran. Spenser hat kurz vor dieser Strophe den Ablauf der Erzählung unterbrochen, um unter Berufung auf "antique stories" (IV.ii. 32.1) die Geschichte der Freundschaft zwischen den Rittern Cambell und Triamond sowie ihrer engen Bindung an Canacee und Cambine einzuschieben. "Dan Chaucer, well of Eglish vndefyled," (IV.ii.32.8), habe sie aufgezeichnet, doch sei auch sein Bericht ein Opfer der Zeit geworden. Er, der Dichter der FQ, wage nur unter dem Einfluß des Chaucerschen Geistes, der in ihm lebendig sei, diese Geschichte erneut niederzuschreiben:

20b) Eine detaillierte Analyse dieses Baumkatalogs im Hinblick auf " den möglichen allegorischen und emblematischen Sinn " seiner Bestandteile findet sich bei:
E.Th. Sehrt, " Der Wald des Irrtums, Zur allegorischen Funktion von Spensers Faerie Queene I, 7 - 9 ", Anglia, 86 (1968), 463 - 491, hier: 472.

"Ne dare I like, but through infusion sweete
Of thine owne spirit, which doth in me survive,
I follow here the footing of thy feete,
That with thy meaning so I may the rather meete."
(IV.ii.34.6 - 9)

Es folgt Spensers Bericht über die Entstehung der Freundschaft. Die eigentliche Handlung setzt erst in IV.iv.2 ff. wieder ein. Der Textzusammenhang weist dem " I follow here the footing of thy feete " eindeutig inhaltliche Bezüge zu. Diese Tatsache mißachtend, glaubt Maynard, daraus eine Chaucernachfolge Spensers auch im Hinblick auf seine Strophenform entnehmen zu können. Doch selbst wenn seine Folgerung generell zu lässig wäre, so läßt sich aus keiner Zeile und keinem Wort der Strophen IV.ii. 32 - 34 ein Hinweis auf den rime royal entnehmen, dessen Bedeutung für die Herkunft der Spenserstanze Maynard doch untermauern will. Hier liegt eine stillschweigende Gleichsetzung zweier Phänomene vor, die nicht haltbar ist. -
Der rime royal läßt sich freilich nicht mit absoluter Sicherheit als Basis der Spenserstanze ausschließen. Maynards Überlegungen zu dieser Frage sind jedoch so spekulativ, widersprüchlich, einseitig und wenig sachbezogen, daß sie seine Grundthese (S.12) nicht glaubhaft beweisen können. Maynards These hat in der Literatur weder Zustimmung noch Ablehnung gefunden.

Die vierte der fünf Theorien über die Entstehung der Spenserstanze (S.7) wird eher zaghaft, denn mit Überzeugung vorgetragen. Während Maynard sich in erster Linie von dem nationalen Motiv leiten läßt, vom rime royal als der verbreitetsten dichterischen Ausdrucksform im England des 15. und 16. Jahrhunderts, geht Ch.B. Millican 1932 ebenfalls von einem überwiegend außermetrischen Gesichtspunkt aus.

" The final step in the evolution of the very stanza which bears his name seems to have been suggested to Spenser by an Arthurian poem. This poem, which contains seven six-line stanzas riming ababcc, was written by George Ferrers for Leicester's entertainment of Elizabeth at Kenilworth in 1575 and printed in George Gascoigne's account of the revels."[21]

Wenn Millican auch die Tatsache in den Vordergrund stellt, daß die jeweils sechste Zeile dieser Kenilworth-Strophe ein Alexandriner ist, so verzichtet er doch auf die Untersuchung ande-

21) Ch.B. Millican, a.a.O., 118.

rer Parallelen zu Spensers Strophe. Es wird vom Gesamtanliegen seines Buches, von Spensers Verhältnis zur "Arthurian legend" (Millican), deutlich, wie den Verfasser in erster Linie die Vorstellung fasziniert, Spenser sei von stofflichen Gesichtspunkten angeregt worden, denen sich die Idee der verlängerten Schlußzeile mit cc-Couplet hinzugesellt habe. Vor Millican hatten bereits Grierson and Clark auf die Kenilworth-Strophe als möglichen Ursprung der Spenserstanze hingewiesen.[22] Immerhin ist es denkbar, daß Spenser diese Strophe gekannt hat, denn sie taucht exakt als Schlußstrophe der January-Ekloge seines Shepheardes Calender auf.[23]

Und damit wende ich mich Spensers nachweisbar intensiven Bemühungen um eine adäquate neue epische Aussageform zu, wie sie aus der metrischen Vielfalt seiner zwölf Eklogen im Shepheardes Calender deutlich ablesbar sind. Dabei soll sich das Hauptaugenmerk auf drei Kriterien richten: auf das Bemühen um Langstrophen, auf Reimsysteme, insbesondere auf Vierfach-Reime je Strophe, und auf den Alexandriner.

Spensers Frühwerk, The Shepheardes Calender, zehn Jahre vor den ersten drei Büchern der FQ veröffentlicht, scheint so etwas wie ein Experimentierfeld für metrische Formen gewesen zu sein. Die Monate des Kalenderjahres bilden den äußeren Rahmen für die einzelnen Eklogen, die untereinander thematisch und auch dadurch grundverschieden sind, daß Spenser in ihnen mit unregelmäßigen vierhebigen Zeilen ebenso wie mit fünf- und sechshebigen Jamben experimentierte. Er benutzte das heroic couplet und die Chevy-Chase-Strophe, dann aber vor allem Langformen, sechs-, acht- und zehnzeilige Strophen, die Form des roundelay und andere Strophengebilde mehr.

Es fällt auf, daß die ottava rima, das von E.F. Pope herangezogene terza rima-Madrigal und auch rime royal trotz der Fülle der Formen fehlen. Statt dessen finden wir in der April-Ekloge und in den Einleitungsversen der November-Ekloge jene Oktave, die wir bereits mehrfach als Chaucers Monkes Tale - Strophe apostrophiert haben (S.8, 12). Diese Oktave entspricht in Metrum und Reimbild ababbcbc exakt den ersten acht Versen der Spenserstanze. Als erster hat Th. Tyrwhitt schon 1778, zu einer Zeit, in der J. Hughes und Th. Warton für die ottava rima-These plädierten (S.9), herausgestellt, daß Spenser für die FQ auf

22) H.J.C. Grierson, A.M. Clark, a.a.O., 161.
23) Variorum, a.a.O., Minor Poems, I, 15 - 18.

diese Strophe zurückgegriffen habe.[24] Diese These ist dann, unbeschadet der bisher untersuchten Theorien, nicht mehr verstummt, sondern immer wieder von der Spenserforschung erwogen und für die These mit dem höchsten Wahrscheinlichkeitsgrad befunden worden. In diesem Sinne argumentieren der Metriker Edwin Guest (1838), Walter W. Skeat (1893), der Literarhistoriker W.J. Courthope um 1900, der Spenser-Herausgeber E. de Sélincourt (1912); es folgen dann noch H.S.V. Jones (1930), B.E.C. Davis (1933), R.K. Root (1957) und schließlich, wie ebenfalls schon erwähnt (S.8), J. Raith (1962).[25] Nach Tyrwhitt und anderen liegt also der Spenserstanze eine mittelenglische Oktave zugrunde, die von Chaucer zunächst im ABC und später im Monkes Tale seiner Canterbury Tales benutzt wurde. Diese achtzeilige Strophe stammt aus der französischen Balladendichtung, wurde aber durch Chaucer von ihren einengenden Balladeneigenschaften befreit, indem er die Begrenzung der Strophenzahl auf drei mit einem abschließenden envoi aufhob, den Refrain sowie die für die ganze Ballade feststehenden Reime beseitigte und fünfhebige Jamben pro Zeile zur Regel machte.[26]

Es soll schon hier nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß es sich bei der Monkes Tale - Strophe nicht um die bloße Reihung zweier Quartette (quatrains) handelt, eine Ansicht, die sich an sich vom Reimschema her stützen ließe und oft vertreten wurde. Aber ein Blick auf Chaucers Monkes Tale zeigt, daß er die Strophe offenbar als Oktave, als geschlossene Langstrophe also, aufgefaßt hat und sie nur selten syntaktisch so strukturiert, daß sich parallele Hälften ergeben.[27] Dieser Hinweis ist deshalb von großer Wichtigkeit, weil damit dem falschen Eindruck gewehrt wird, die Spenserstanze in ihrer Erfüllung in der FQ sei " a structure of two divisions with a lean-to at the end ",[28] eine strukturelle Einengung, wie sie in der FQ nicht vorliegt (S.31).

---

24) The Canterbury Tales of Chaucer, ed.Th. Tyrwhitt, Edinburgh (1868), xL - zuerst erschienen: 1775 - 1778.
25) E. Guest, A History of English Rhythms, London (1838), II, 389 ff. - W.W. Skeat, "The Origin of the Spenserian Stanza ", in: Athenaeum, 3419 (1893), 574. - W.J. Courthope, A History of English Poetry, London (1895 - 1910), II, 234 - 287. - The Poetical Works of Edmund Spenser, ed. E.de Sélincourt, J.C. Smith, London (1912), Lxii. - H.S.V. Jones, a.a.O., 142. - B.E.C. Davis, Edmund Spenser, New York (1933), 202. - R.K. Root, The Poetry of Chaucer, Glaucester/Mass. (1957[4]), 207. - J.Raith, a.a.O., 135, 142.
26) J. Raith, a.a.O., 135 und 142.
27) Das ist nur in sieben der 97 Strophen der Fall. - Mit dem Vorurteil der Gliederung in quatrains geht noch W.J. Bate 1958 an die Spenserstanze heran, wenn er ihre Verwendung bei John Keats prüft (224 ff.).

Nun, diese Strophe taucht - im Gegensatz zu den anderen, von denen Herleitungsversuche für die Spenserstanze unternommen wurden - im Shepheardes Calender auf. Ein zweites Argument für die Monkes Tale - Strophe ist eine Eigentümlichkeit, die sonst kein Strophenmaß der epischen Dichtung in England aufweist - der vierfach auftretende b-Reim. Auch rime royal und ottava rima verlangen höchstens dreifache Erfüllung eines Reimes innerhalb einer Strophe. Die Forderung, vier Reime gleicher Art je Strophe zu verwirklichen, stellt in einer epischen Dichtung außergewöhnliche Anforderungen an die Sprachkraft eines Dichters, gibt ihm aber, wie noch zu zeigen sein wird, ebenso ungewöhnliche Möglichkeiten der Strukturierung und der Klanggestaltung (S. 102 ff.). Und es scheint, als habe Spenser dieses Charakteristikum ganz bewußt zur Bereicherung einer ihm vorschwebenden FQ-Stanze aufgegriffen, denn eine systematische Analyse aller im Shepheardes Calender vorkommenden Strophenformen zeigt, wie intensiv er in diesem Frühwerk damit experimentierte.

Vierreim erscheint danach erstens in den genannten Oktaven der April- und November-Eklogen. In der June-Ekloge, die aus fünfzehn achtzeiligen Strophen mit dem Reimschema ababbaba besteht, tritt zweitens gleich zweifacher Vierreim auf, wobei sich - wie bei Spenserstanze und Monkes Tale-Oktave ein bb-Couplet in der Strophenmitte befindet. In der November-Ekloge folgen drittens auf Thenots einleitende Oktave mit dem Schema der Monkes Tale - Strophe 46 Verse mit zweifach wechselnder Rede zwischen Colin und Thenot, die, wie folgt, fortlaufend reimen: ababbcbccdcdd ede ...jkjkklkl. Das bedeutet, daß Spenser mit Ausnahme des einleitenden a- und des abschließenden l-Reimes zehnmal Vierreime verwirklichen muß. Diese Ekloge wird, viertens schließlich, fortgesetzt mit fünfzehn zehnzeiligen Strophen, deren verschiedenhebige Zeilen nach dem Schema ababbccdbd reimen. Wiederum tritt also der b-Reim massiert in Erscheinung.

Spenser prüft also im Shepheardes Calender sehr konzentriert ein ungewöhnliches Mittel der Strophentechnik auf seine Verwendbarkeit. Es scheint der Spenserforschung seltsamerweise bisher entgangen zu sein, daß sich aus der Identität der Reime in Monkes Tale - Strophe und Spenserstanze und aus dem vollständigen Fehlen des Viereims in der übrigen epischen Dichtung Englands das wohl nachdrücklichste Argument zugunsten einer engen

28) E.F. Pope, a.a.O., 44. - Vgl. auch E. Guest, a.a.O., 358, und W.J. Courthope, a.a.O., 279.

Beziehung zwischen beiden Strophenformen ergibt.

Nun ist aber in unserer Untersuchung der Entstehung der Spenserstanze die Herkunft des Alexandriners noch nicht geklärt, der bei Chaucer nicht belegt ist. Es erscheint zweckmäßig, unter Anlehnung an J. Schipper[29] in einem kurzen Aufriß die Verwendung dieses Versmaßes in der englischen Dichtung vor Spenser zu skizzieren. Daraus lassen sich wichtige Aufschlüsse über Stellung und Bedeutung des Alexandriners für die Stanze der FQ gewinnen.

in Frankreich

Erstmals im 11. Jahrhundert auftauchend, erhielt der Alexandriner seinen Namen nach dem altfranzösischen Alexanderepos des Albric von Besançon. Schon im 13. Jahrhundert tritt er vereinzelt in englischen Dichtungen auf, meistens aber in Verbindung mit Septenaren (Vierzehnsilblern) oder anderen Versmaßen. Robert Mannyng of Brunne übersetzte eine französische Reimchronik der Geschichte Englands und behielt die Alexandrinerform der Vorlage bei. Sir Thomas Wyatt und Henry Howard Earl of Surrey im 16. Jahrhundert benutzten ihn in Gedichten; Michael Drayton schrieb Alexandriner-Couplets in seinem Polyolbion, und Sir Philip Sidney hat sich in Sonetten und auch an verschiedenen Stellen der Arcadia damit beschäftigt. Der Mirrour of Magistrates von 1559 enthält eine Reihe von Stanzen, deren Schlußzeilen im Vergleich zu den anderen verlängert sind. Thomas More erweiterte 1503 in einer Lamentacyon auf den Tod der Frau Heinrichs VII. den letzten Vers von rime royal - Strophen; die Erweiterung der Kenilworth - Strophe durch George Ferrers haben wir bereits erwähnt (S.15).

Aus alledem wird ersichtlich, daß der Alexandriner in England nie recht heimisch geworden ist und in erster Linie zu Sonderzwecken verwandt wurde wie eben zur äußeren Betonung von Strophenenden. Nach W. Riedners Urteil über Spensers Belesenheit[30] dürfen wir annehmen, daß der Dichter von diesen wenig konzentrierten Bemühungen um den Alexandriner gewußt und möglicherweise Anregungen daraus empfangen hat. Zumindest scheint ihm die Kenilworth-Strophe bekannt gewesen zu sein, die die January-Ekloge im Shepheardes Calender beschließt (S.16).

Aber auch sonst tauchen Alexandriner bei Spenser auf. So tritt

---

29) J. Schipper, Englische Metrik, Bonn (1881/88), I, 115 ff. und II, 179 ff.

30) W. Riedner, Spenser's Belesenheit, Diss., München (1905/06), 17 ff.

dieser Vers in der November-Ekloge in Erscheinung, hier aber nicht als Strophenabschluß, sondern als beschwerter Auftakt einer zehnzeiligen Strophenform, die im übrigen noch drei weitere Versmaße enthält. Weiterhin findet sich der Alexandriner als Schlußzeile in sechs der siebzehn Dedicatory Sonnets[31] zur FQ und in den Sonetten 10 und 45 der Amoretti;[32] er bildet schließlich eine Art Refrainzeile in dem berühmten Epithalamion[33]. Spenser hat also auch dieses Stilmittel auf seine Wirkung erprobt, und zwar in dem Sinn einer Kontrast- oder Ergänzungsform zu anderen Versmaßen.

Damit stehen wir am Ende dieses Forschungsüberblicks über die Diskussion um die Entstehung der Spenserstanze. Sein Ergebnis aus historischer Perspektive ist, daß sich die Forschung, mit Ausnahme fast des gesamten 17. Jahrhunderts, das sich aber ohnehin kaum mit Spenser befaßt hat, bis in die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts immer wieder um die Frage bemühte: Wie ist die Spenserstanze entstanden, wo liegen ihre Wurzeln? - Zum Teil zeitlich parallel zu Versuchen, sie auf italienische Quellen zurückzuführen (ottava rima, terza rima - Madrigal), liefen solche, die englische Strophenformen als Grundlage annahmen (rime royal, Kenilworth - Strophe, Monkes Tale - Oktave). Es hat bei der Diskussion dieser Thesen neben nüchterner Untersuchung viel Spekulation und Voreingenommenheit den Argumenten anderer gegenüber gegeben (E.F. Pope, Th. Maynard). In diesem Bericht habe ich mich bemüht, sachlich abzuwägen und dann alle Begründungen - auch solche, die die Forschung bisher wenig oder gar nicht beachtet hat - bereit- und zusammenzustellen, die die letztgenannte Theorie stützen können. Denn von allen Hypothesen erreicht wohl die von der Monkes Tale - Strophe seit 1778 immer wieder vorgetragen, aber lange Zeit nicht endgültig akzeptiert, die größte Evidenz, so daß als materielles Ergebnis des Berichts folgendes festzuhalten ist:
Spenser fand in Chaucers Monkes Tale - Oktave eine homogene bereits englische Strophenform vor, die er mit großer Wahrscheinlichkeit aufgriff und durch Anfügen eines Alexandriners so veränderte, daß sie eine seinem heroischen Stoff gemäße Weite und Ausdehnung erfuhr. Selbst wenn Spenser von gelegentlichen Versuchen anderer Dichter mit ähnlichen beschwerten Strophenformen

31) Variorum, a.a.O., III, 185 - 198.
32) Variorum, a.a.O., Minor Poems II, 189 - 235.
33) Variorum, a.a.O., Minor Poems II, 239 - 252.

zu seinem Schritt angeregt worden sein sollte, bleibt es unbestritten sein Verdienst, damit eine neue große Strophenform entwickelt und sie in epischer Breite ausgesprochen künstlerisch verwirklicht zu haben.

Kapitel 2: Zur Erfüllung der Spenserstanze in der Faerie Queene

Das Grundschema der Spenserstanze, wie Spenser es sich für die FQ neu geschaffen hatte, ist bereits gekennzeichnet worden (S.9). Doch ist damit für die Beurteilung der Form im Hinblick auf das, was sie für die Dichtung leistet, erst wenig gewonnen. In den folgenden Abschnitten wird daher zu zeigen sein, wie der Dichter die Möglichkeiten der Strukturvariation nutzt, und zwar funktional, das heißt, inhaltsbezogen, nutzt. Die tabellarisch(sic) angeordneten Ergebnisse der Strukturanalysen ermöglichen dabei, belegt durch exemplarische Interpretationen, Rückschlüsse auf Spensers Erzählinhalte und Erzählfluß. Da der Alexandriner neben dem verschlungenen Reimschema das hervorstechendste Charakteristikum der neuen Stanze ist, beschäftigt sich ein besonderer Unterabschnitt ausschließlich mit seinen Funktionen. Letzteres gilt auch für die überaus vielfältigen Methoden der Strophenverknüpfung. Auf diese Weise erfassen die Untersuchungen paradigmatisch Struktureigentümlichkeiten bei Einzelstanzen wie auch bei Stanzen im Strophenverband.

In Abschnitt II sollen Spensers Sprach- und Versrhythmus und die verschiedenen Mittel der poetischen Darstellung behandelt werden, stets mit dem Blick auf ihre Aufgaben und auf das Zusammenwirken der einzelnen Stilphänomene. Diese Arbeitsweise, die mit dem Blick auf die Ganzheit von Spensers dichterischem Gestalten dessen einzelne Kriterien herauslöst, sie untersucht und in ihre Zusammenhänge zurückstellt, soll ein möglichst vielseitiges und farbiges Bild von Spensers Strophenerfüllung in der FQ vermitteln.
Angesichts von 3729 Stanzen der sechs vollendeten Bookes der FQ erscheint es im Rahmen der vorliegenden Arbeit, die ja auch noch die Spenserstanze bei Lord Byron und John Keats untersuchen will, ausgeschlossen, die Analysen auf die Gesamtheit der Strophen auszudehnen. Eine Strophe-für-Strophe-Interpretation von mehr als 33 000 Versen unter metrisch-stilistischer Fragestellung erscheint auch deshalb unergiebig, weil Grundlinien der Strophenerfüllung - und nur um solche geht es hier - bereits auf Grund einer Auswahl von Cantos sichtbar gemacht werden können. Ziel dieses Kapitels ist also nicht die pedantisch voll-

ständige Bestandsaufnahme Spenserscher Versbehandlung, sondern es kommt vielmehr darauf an, die bei der Lektüre des gesamten Epos und bei den Voruntersuchungen gewonnenen Einsichten jetzt übersichtlich und geordnet darzustellen. Die folgenden Erörterungen stützen sich daher auf eine Auswahl von zehn Cantos mit insgesamt 492 Stanzen, die allen Büchern der FQ entnommen sind und so die Breite des Epos relativ zu erfassen suchen.[34] Zahlenangaben etwa zum Verhältnis zwischen vielgliedrigen und weiträumig strukturierten Strophen, zur Verteilung rhythmisch leichter bzw. schwerer Verse oder zur Verbreitung von Enjambement, Alliteration, Assonanz, Anapher und ähnlichen Einzelerscheinungen beziehen sich also primär und exakt auf die Strophen der Cantoauswahl. Darüberhinaus erreicht die statistische Auswertung dieser Auswahl aber einen beträchtlichen Grad von allgemeiner Gültigkeit für das gesamte Epos, eben weil die ihr zugrundeliegenden Phänomene zunächst aus der Arbeit am ganzen Epos erwuchsen und dann zur Vermittlung konkreter Relationen an der Auswahl belegt wurden. Es ist selbstverständlich, daß vor allem die überaus zahlreichen Parallelbelege im Anmerkungsapparat die Grenzen der Auswahl verlassen, da sie dem Leser zusätzliches Material bereitstellen, wo er im einzelnen die Ergebnisse der Arbeit vertiefen oder sichern will.
Die Arbeit erhebt nicht den Anspruch, mit der getroffenen Auswahl die wichtigsten Cantos der FQ erfaßt zu haben. Eine Vorrangigkeit existiert wohl jeweils nur unter bestimmten Aspekten wie der Personencharakterisierung oder der Verwirklichung religiös-ethischer Forderungen, wie der Gestaltung des Arthusstoffes oder der Darstellung pastoraler Züge innerhalb des Epos. Die hier gewählten Cantos gewähren einen Querschnitt durch Spensers Mittel der Strophenerfüllung.

---

34) Gewählt wurden die Cantos I.ii;vii;xii - II.i - III.v - IV.ii - V.iv - VI.i; x;xii. - Eine derartige Breite der Vergleichsmöglichkeiten wird in der Spenserliteratur nirgends auch nur annähernd erreicht. Selbst B.E.C. Davis, dessen Untersuchungen zu Spensers Stil und zu seiner Strophenbehandlung noch am brauchbarsten sind, schafft sich keine ausreichende Plattform für seine Aussagen. Auch er addiert nur Einzelaspekte, meist unter Anführung weniger Parallelen (s. 44). Ähnlich verfährt neben anderen auch V.L. Rubel.

Vgl. B.E.C. Davis, a.a.O., 151 ff. und V.L. Rubel, Poetic Diction in the English Renaissance from Shelton through Spenser, New York, London (1941), 221 ff.

Abschnitt I: Zur Struktur der Strophen

1. Vielgliedrige Stanzen

Grundsituation aller Einzelhelden in der FQ ist die Erfüllung der ihnen auferlegten Aufgaben zum Ruhme Glorianas, der Feenkönigin, ist ihr Sichbewähren in der Tugend, die Spenser ihnen zugeordnet hat. So steht der Redcrosse Knight für Holynesse (Buch I), Sir Gyuon für Temperaunce (II), Britomart für Chastitie (III); Cambell und Telamond verkörpern Friendship (IV); Artegall ist die Personifikation von Iustice (V), und an Calidore wird Courtesie (VI) dargestellt. Sie alle erlahmen irgendwann einmal im Kampf mit den sie bedrohenden Mächten und drohen zu versagen. Sie werden dann von Prince Arthur, dem Inbegriff aller Tugenden, gerettet und zum Throne Glorianas geführt.

Zur Bewährung in einer Tugend gehört natürlich die Auseinandersetzung mit Gegenkräften. Aus dieser Situation heraus entwickeln sich immer wieder Rede und Gegenrede, und zwar, gerafft dargestellt, unter drei Konstellationen. Der tugendhafte Ritter wird von Personifikationen der Falschheit, Arglist, Sinnenlust oder Gewalt in Versuchung geführt und gerät in rhetorische Auseinandersetzung mit ihnen. Oder die Verkörperungen dieser Laster werden beim Versuch gezeigt, die reine, aber schwache und schutzbedürftige Unschuld zu überwinden. Oder die Ritter der Faerie Queene zeigen sich drittens im Dialog mit ihren Hilfe erflehenden Schützlingen. Es geht also um die Existenz der Beteiligten, die infolgedessen bei diesen Auseinandersetzungen aus stärkste innerlich beteiligt oder erregt sind. Das schlägt sich auch in ihrer Sprechweise und damit in der Struktur solcher Dialogstanzen nieder.

Una, die Verkörperung der Unschuld ("And by her in a line a milke white lambe she lad." - I.i.4.9), irrt auf der Suche nach ihrem Beschützer, dem Redcrosse Knight, durch das Land. Unerwartet stößt sie auf Prince Arthur, der in sie dringt, ihm die Gründe für ihr Trauern anzuvertrauen, damit er helfen könne.

"Ah Ladie deare, quoth then the gentle knight,
Well may I weene, your griefe is wondrous great;
For wondrous great griefe groneth in my spright,
Whiles thus I heare you of your sorrowes treat.
But wofull Ladie let me you entrete,
For to vnfold the anguish of your hart:
Mishaps are maistred by aduize discrete,
And counsell mittigates the greatest smart;
Found neuer helpe, who neuer would his hurts impart.

O but (quoth she) great griefe will not be tould,
And can more easily be thought, then said.
Right so; (quoth he) but he, that neuer would,
could neuer: will to might giues greatest aid.
But griefe (quoth she) does greater grow displaid,
If then it find= not helpe, and breedes despaire.
Despaire breedes not (quoth he) where faith is staid.
No faith so fast (quoth she) but flesh does paire.
Flesh may empaire (quoth he) but reason can repaire."
(I.vii.40.1 - 41.9)

Beide Stanzen erscheinen für eine Langstrophe in unverhältnismäßig starkem Grade aufgesplittert in Couplets oder Einzelzeilen, und zwar aus divergierenden Gründen.

Stanze 40 gliedert sich in Einheiten von 2 - 2 - 2 - 2 - 1 Versen. Es spricht allein Arthur. Er vermutet Unas tiefen Schmerz (Zeile 1 - 2), da er ihn bei ihrem Anblick in sich selbst verspürt (3 - 4). Das dritte Verspaar enthält Arthurs Appell an Una, sich zu offenbaren (5 - 6), gefolgt von der allgemeinen Begründung (7 - 8) und dem zugespitzt formulierten Argument "Found neuer helpe, who neuer would his hurts impart" im syntaktisch selbständigen Alexandriner (9). Die krasse Aufsplitterung der Strophe in kleine Versgruppen wird - ungeachtet der Einheitlichkeit durch den alleinsprechenden Arthur - bewirkt durch die Folge eigenwertiger Redeteile. Arthur steigert seine Bitte an Una von der Feststellung über den Selbstbezug zum Appell mit Begründung und sentenzhafter Schlußformulierung.

In Strophe 41 kommt es dann zu Unas Reaktion und zum Wechselgespräch. Zunächst wechselt die Rede im Rhythmus von Verspaaren. Una zögert, sich zu offenbaren (1 - 2), und zaudert auch nach des Ritters Ermutigung (3 - 4) weiterhin (5 - 6). Dann verschärft sich das Tempo in der Abfolge von Überredung, von zögerndem Einwand, denn die Strophe endet mit drei Einzelzeilen - dem verstärkten Argument des Ritters (7), Unas letzter Ausflucht (8) und Redcrosse Knights triumphierenden Einwand "Flesh may empaire (quoth he) but reason can repaire." (9)[35]

Die Eindringlichkeit der Rede äußert sich also in der raschen Abfolge der Argumente bzw. im schnellen Wechsel der Sprechenden nach jeweils ein oder zwei Zeilen. Dennoch bindet natürlich

35) Es liegt auf der Hand, daß es sich in diesem Dialog nicht um ein "Gespräch" im landläufigen Sinne handelt, sondern daß Spenser seiner Hauptfigur Arthur Gelegenheit gibt, sich als Helfer zu bewähren. Diese Situation wie auch die Tatsache, daß wir es mit einem Ritterepos zu tun haben, erklärt den gehobenen Stil solcher Dialoge, die eher stilisiert als realistisch wirken. In den Ausführungen zu Spensers Mitteln der poetischen Darstellung findet sich dazu Näheres (S.113ff.).

Spenser auch solche Strophen mit ihren relativ schnellen Bewegungsabläufen, und zwar indiesemBeispiel durch das leitmotivische Auftauchen des Begriffes griefe (40.2;3 - 41.1;5) sowie durch zahlreiche klangliche Leitmotive und Wortspiele, die später in ihren eigenen Sachzusammenhängen dargestellt werden sollen (S.95-115).

Wie um Unas Erleichterung und Beruhigung über die sich ihr bietende Hilfe zu unterstreichen, läßt Spenser nach einer Stanze der Einwilligung ihren Bericht über ihr bisheriges Geschick in neun ausgewogenen, ruhigen Strophen folgen (I.vii.43 - 51). Dabei bestimmen ausladende Satzgebilde die weiträumige Strophengliederung. Die Stanzen 43 und 46 bestehen jeweils aus einem einzigen Satzgefüge. In I.vii.43 berichtet Una über ihre Herkunft:

"The forlorne Maiden, whom your eyes haue seene
The laughing stocke of fortunes mockeries,
Am th'only daughter of a King and Queene,
Whose parents deare, whilest equall destinies
Did runne about, and their felicities
The fauourableheauens did not enuy,
Did spread their rule through all the territories,
Which Phison and Euphrates floweth by,
And Gehons golden waues doe wash continually."
(I.vii.43.1 - 9)

Nach ihrem Entschluß, sich Arthur anzuvertrauen,ist die Dynamik aus der Situation gewichen. Der Bericht erfordert kein Engagement,und Spenser trägt der geänderten Lage auch in der Strukturierung seiner Stanzen Rechnung.

Wir werden noch in anderem Zusammenhang auf Dialog- und Redestanzen stoßen (S.118). Auch dort wird sich zeigen, daß der konzentrierte Dialog durch das schnelle Aufeinanderstoßen von Frage und Antwort oder von Frage und Gegenfrage zu inhaltlichen Zuspitzungen führt wie auch zur Beschleunigung und Raffung von Vorgängen.[36] Der Effekt liegt in der Kürze und damit im Nachdruck der Äußerungen und in der damit verbundenen Geschwindigkeit der Abfolge. Die Handlung treibt vorwärts und wird noch drängender, wenn die Dialoganteile zumStrophenende hin stakkatohaft nur noch aus jeweils einer Zeile bestehen. In anderen Fällen (wie etwa oben in I.vii.40) versucht nur ein Gesprächspartner drängend über eine ganze Strophe, sein Gegenüber durch seine Gedankenführung zu überzeugen, und reiht im extremfall

36) Vgl. I.ii.43;vi.39;ix.26;x.62;xii.14; + II.i.12; III.ii.36; VI.i.28.

dabei in emphatischer Steigerung kurze Sätze aneinander, oft als rhetorische Fragen, die alle auf dasselbe Ziel gerichtet sind, aber immer neue Gesichtspunkte eröffnen (S.120).[37] Stanzen dieses Gehalts gehören in aller Regel zu den außerordentlich stark gegliederten Strophen in der FQ. Eine langgestreckte Satzführung würde ihrem Aussagecharakter zuwiderlaufen. Als vielgliedrig werden in unseren Untersuchungen Strophen angesehen, die vier und mehr Zeilengruppen aufweisen (S.29).

Als gesteigerte Form dialogischer Auseinandersetzung dürfen wir jene zahlreichen Zweikämpfe der Artusritter mit den sie bedrängenden Gegnern bezeichnen. In solchen Kampfszenen finden sich syntaktische die wohl typischsten Beispiele für eine starke Durchgliederung der neunzeiligen Strophe. Zu Beginn von V.v. bereitet sich Artegall, der Held der Ivstice, auf den Zweikampf mit Radigund vor. Die Strophen 5 und 6 geben einen Eindruck von der Dramatik der Auseinandersetzung.

"Then forth came Artegall out of his tent,
All arm'd to point, and first the Lists did enter:
Soone after eke came she, with fell intent,
And countenaunce fierce, as hauing fully bent her,
That battels vtmost triall to aduenter.
The Lists were closed fast, to barre the rout
From rudely pressing to the middle center;
Which in great heapes them circled all about,
Wayting, how Fortune would resolue that daungerous dout.

The Trumpets sounded, and the field began;
With bitter strokes it both began, and ended.
She at the first encounter on him ran
With furious rage, as if she had intended
Out of his breast the very heart haue rended:
But he that had like tempests often tride,
From that first flaw him selfe right well defended.
The more she rag'd, the more he did abide;
She hewd, she foynd, she lasht, she laid on euery side."
(V.v.5.1 - 6.9)

Die beiden Stanzen zerfallen, schematisiert dargestellt, in syntaktische Gruppen von 2 – 3 - 2 – 2 und 1 - 1 - 3 - 2 - 1- 1 Zeilen. Dieser Aufteilung entspricht inhaltlich in Strophe 5: Artegall tritt auf (2 Zeilen); Radigund erscheint (3); die Schranken des Turnierplatzes werden geschlossen (2); sie werden vom Volk umlagert (2); und in Strophe 6: Trompeten blasen zum Kampf (1); der Erzähler kommentiert das Geschehen (1); Radigund greift an (3); Artegall pariert (2) etc.
Der Erzähler lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers in schnellem Wechsel mal auf Szenerie und Atmosphäre, mal auf eine besondere

37) Vgl. I.vii.25,26;ix.38;46;47;xii.30; II.vi.17; V.iv.26.

Einzelheit ("trumpet"), dann aber auf jeden der Kämpfenden, um sie gegen Ende von Strophe 6 noch hetzender beide in einem einzigen Vers zu konfrontieren "The more she rag'd, the more he did abide"(6.8). Und erneut fällt dem Alexandriner eine Sonderaufgabe zu (S. 45ff.), denn er zeigt in vierfacher Steigerung des Prädikats das entfesselte Wüten der Amazone gegen Artegall.

Wenn also beide Kämpfenden abwechselnd ins Blickfeld treten, oder - allgemeiner gefaßt - sobald der Erzähler sich von einer Person ab- und einer anderen Einzelerscheinung der Gesamtszenerie zuwendet, setzt auch eine neue Satzkonstruktion ein. So ergibt sich, daß kurze Satzperioden mit ständigem Perspektivenwechsel verbunden sind. Sie treten massiert dort auf, wo es gilt, innere Erregungszustände der Personen in direkter Rede oder auch in beschreibender Darstellung durch den Dichter transparent zu machen, und wo äußere Bewegtheit von Handlungsvorgängen sich z.B. in ritterlichen Kampfszenen zeigt.[38] Dort also erreicht auch, parallel zur Aussage, die Gliederung der Strophen ein hohes Maß an Wechsel, wenngleich man eigentlich nie den Eindruck gewinnt, die Stanze zerbräche an ihrer Aufsplitterung in viele Einzelelemente. Letzteres geht nicht zuletzt darauf zurück, daß Spenser auch in derartig unruhigen Strophen den Charakter der Verse durchgehend wahrt, indem er Einschnitte, Sinnzäsuren also, fast ausschließlich ans Zeilenende legt und sie nur selten ins Innere der Zeilen verlagert.

Starke Durchstrukturierung der Strophen steht also in der FQ offenbar in engem Zusammenhang mit dramatischer Bewegtheit der Szenen, mit Auseinandersetzungen in Tat und Wort. Nun darf aber nicht der irreführende Eindruck entstehen, derartige Strophen und ihre Strukturen seien prägend für den Charakter des Epos allgemein. Kampf- und Dialogpartien sind Aufgipfelungen innerhalb breiter epischer Darstellung in der FQ, und dementsprechend müßten vielgliedrige Stanzen zahlenmäßig auch weit hinter großräumig gegliederte zurücktreten. Ein Überblick über Häufigkeit und Verteilung von Strophenstrukturen in den von mir gewählten Cantos (Anm.34) mag darüber Auskunft geben.

38) Vgl. I.ii.14;17-18; II.vi.29;31; VI.v.14.

2. Allgemeine Übersicht über die Strophenstrukturen

Wie bereits ausgeführt (Anm.34), basieren die folgenden Analysen auf einer Auswahl von 492 Stanzen aus zehn Cantos aller Bücher der FQ. Hauptziel der Untersuchungen ist es, das Verhältnis von syntaktisch wenig gegliederten Strophen mit bis zu drei Zeilengruppen zu den syntaktisch stark differenzierten Stanzen mit vier und mehr Zeilengruppen je Strophe für die getroffene Strophenauswahl zu ermitteln. Diesem Zweck dient die folgende Übersicht, die unter Angabe der Cantos und der Strophenzahl die ermittelten Strukturen in drei Spalten a) - c) zusammenstellt. Unter Spalte a) finden sich die gar nicht oder kaum gegliederten Strophen mit ein oder zwei syntaktischen Einheiten. Spalte b) erfaßt ebenfalls weiträumig gegliederte Strophen, und zwar die mit drei Satzgruppen, während Spalte c) all jene Stanzen aufnimmt, die - vielgliedrig im Sinne des vorigen Kapitels (S.24[illegible]) - aus vier und mehr Zeilengruppen bestehen.

Canto	a	b	c
I.ii. 1-45	15	13	17
I.vii.1-52	16	22	14
I.xii.1-42	10	20	12
II.i. 1-61	13	21	27
III.v.1-55	12	23	20
Fünf Cantos aus Booke I - III	66 = 26%	99 = 39%	90 = 35%
IV.ii. 1-54	25	17	12
V.iv. 1-51	16	18	17
VI.i. 1-47	11	19	17
VI.x. 1-44	16	20	8
VI.xii.1-41	20	16	5
Fünf Cantos aus Booke IV - VI	88 = 37%	90 = 38%	59 = 25%
insgesamt 492 St.:	154 = 31%	189 = 39%	149 = 30%

Das Resultat dieser Aufstellung ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert. Erstens bestehen mit 149 Stanzen (Spalte c) nur 30 % der untersuchten Strophen aus vier und mehr syntaktischen Einheiten. Darunter gibt es extreme Beispiele mit vier Couplets und einer Einzelzeile am Schluß bzw. im Strophenin[illegible]nern (I.vii. 40, S.24[illegible]; IV.ii.54) oder mit drei Couplets und drei beliebig plazierten Einzelzeilen (I.vii.41, S.25 ; I.vii.25). Noch deut-

licher wird die " Zergliederung " solcher Strophen, wenn in selteneren Fällen infolge Zeilensprungs ein Teil der Sinneinschnitte im Zeileninnern anstatt an ihrem Ende liegt (II.i.3; VI.i.26). Daß nur ein Drittel der untersuchten Strophen zu den vielgliedrigen zu rechnen ist, stützt meine These, derzufolge (S.28) Passagen lebhafter Bewegung, dramatischer Zuspitzung und ständig wechselnder Perspektive, die stark durchgliedert sind, aus den an sich gemessenen Bewegungsabläufen der Cantos herausragen und Höhepunkte darstellen. Passagen also.

Komplementär dazu ergibt die Auswertung der Spalten a) und b) der Übersicht zweitens, daß eine außergewöhnlich große Zahl von Strophen - nämlich 343 Strophen oder mehr als zwei Drittel der untersuchten Stanzen - von langen Zeilengruppen mit vielfach ineinander verschlungenem Satzbau beherrscht wird. Auffallend daran ist wiederum, daß Spenser von den 154 Stanzen der Spalte a) (ein bis zwei Zeilengruppen) in zwanzig Fällen die neun Zeilen seiner Strophe mit einem einzigen Satzgebilde durchzieht (I.vii.43, S.26). Diese Feststellungen erlauben bereits einen ersten allgemeinen Schluß auf Spensers Hang zu epischer Breite und zu gemessenen Bewegungsabläufen, der sich in der Strukturierung der Strophen niederschlägt.

Dieser Zug hat sich ganz offenbar im zweiten Teil der FQ (Bücher IV - VI) von 1595 gegenüber dem ersten Teil (Bücher I - III) von 1590 noch erheblich verstärkt. Das läßt sich ablesen am Rückgang der vielgliedrigen Stanzen (Spalte c) auf nur mehr 25 % in Teil 2 der FQ und dem gleichzeitigen Anwachsen der ausgesprochen wenig gegliederten Strophen auf 37 %. Diese Entwicklung mag allgemein in Spensers gewachsener Meisterschaft in der Handhabung seiner neuen Stanze begründet liegen, geht aber vor allem in den gewählten Cantos von Buch VI auch auf den zunehmend pastoralen Charakter des Buches zurück. Da für andere stilistische oder metrische Erscheinungen eine differenzierte Analyse nach den beiden Teilen des Epos unergiebig ist, werden in Zukunft Ergebnisse nur noch ohne Unterscheidung zwischen Cantos aus Teil 1 und Teil 2 aufgeführt.

Sozusagen als Nebenergebnis haben die Arbeiten an unserer Übersicht über die Strophenstrukturen die Erkenntnis gebracht, daß

unter den syntaktisch wenig gegliederten Strophen einige Aufbauschemata eine deutliche Vorrangstellung einnehmen. Weitaus an der Spitze stehen Stanzen aus Quintett und Quartett oder aus einem sechszeiligen Satzkomplex mit Terzett bzw. Strophen mit einer noch umfangreicheren Grundeinheit etwa nach dem Schema ab - abbcbcc. Es folgen in dem Ausmaß ihres Auftretens Strophen, bestehend aus Quartett-Terzett-Couplet abab - bcb - cc oder aus Quintett und zwei Couplets ababb - cb - cc. Die Reihenfolge der Versgruppen innerhalb der Stanze ist unfest, meist geht die längere Einheit voran. Im übrigen ist die Reihenfolge auch weniger von Belang als die Hervorhebung weiträumiger Gliederung an sich, denn sie entspricht der inhaltlichen Erfüllung der Stanzen.

Und noch ein zweiter Gesichtspunkt erscheint bedeutsam. In der Zusammenstellung bevorzugter Strukturschemata fehlen jene, die bei den Theorien zur Entstehung der Spenserstanze eine gewichtige Rolle spielten (S.11ff.). Stanzen aus drei Terzetten (E.F. Pope) oder aus zwei Quartetten mit einem Alexandriner treten in keiner Weise hervor. Stattdessen dürfte die Fülle der eben dargelegten Strukturschemata solche Theorien eindeutig widerlegen und beweisen, daß Spenser seine neunzeilige Stanze als Einheit mit allerdings außerordentlich vielfältigen Gliederungsmöglichkeiten aufgefaßt und gestaltet hat. Im Wechsel der Inhalte werden Strophen mit einer oder zwei Zäsuren abgelöst von vielgliedrigen Stanzen. So meidet Spenser den Eindruck von Monotonie oder klischeehafter Erfüllung. Seine Stanzen sind vielseitig und vor allem inhaltsbezogen strukturiert. Für das Drittel der vielgliedrigen Stanzen wurden die Aussagen bereits geprüft. Das nächste Kapitel soll nun zeigen, durch welche Inhalte die doppelt so zahlreichen weiträumigen Stanzen charakterisiert sind.

3. Weiträumig gegliederte Stanzen

In einemersten Komplex weiträumig gegliederter Stanzen lassen sich solche Strophen erfassen, deren Inhalt sie für eine möglichst großzügige Satzführung prädestiniert erscheinen läßt - Strophen, die den epischen Vergleich enthalten. Epische Vergleiche heben Vorgänge oder Personendarstellungen auf eine höhere Stilebene; sie verleihen ihnen erst das Gewicht, das den Leser die Unerhörtheit des Augenblicks, die unermeßliche Schönheit oder unvergleichliche Tugendhaftigkeit einer Gestalt erkennen läßt. Spenser macht von diesem Stilmittel epischer Ausweitung starken Gebrauch.
In I.ii ist in die Kampfschilderung zwischen dem Redcrosse Knight und dem verkleideten Enchaunter Archimago solch ein epischer Vergleich eingelassen.

"The knight of the Redcrosse when him he spide,
Spurring so hote with rage dispiteous,
Gan fairely couch his speare, and towards ride:
Soone meete they both, both fell and furious,
That daunted with their forces hideous,
Their steeds do stagger, and amazed stand,
And eke themselues too rudely rigorous,
Astonied with the stroke of their owne hand,
Do backe rebut, and each to other yeeldeth land.

As when two rams stirde with ambitious pride,
Fight for the rule of the rich fleeced flocke,
Their horned fronts so fierce on either side
Do meete, that with the terrour of that shocke
Astonied both, stand sencelesse as a blocke,
Forgetfull ofthe hanging victory:
So stood these twaine, vnmoued as a rocke,
Both staring fierce, and holding idely
The broken reliques of their former cruelty."
(I.ii.15.1 - 16.9)

Bereits Stanze 15 gehört mit dem Strukturschema 3 - 6 Zeilen zu den weiträumig gegliederten Strophen, und zwar obwohl es sich hier um die Darstellung eines Zweikampfes handelt. Aber im Gegensatz etwa zu der Auseinandersetzung in V.v.5 - 6 (S.27) wandert hier der Blick des Lesers nicht zwischen den Kämpfenden hin und her, sondern Spenser erzielt eine Einheitlichkeit der Perspektive, indem er die Aktionen beider Streiter gleichzeitig schildert und so die Gesamtszenerie ins Blickfeld rückt. (In anderen Fällen genügt für die Einheitlichkeit des Bildes auch die Konzentration auf einen Kämpfer.) [39]

39) Vgl. I.vii.13 - 14; IV.ii.15 + 17.

Der Vergleich in Strophe 16 erläutert die Heftigkeit der Attacke und das Verhalten der beiden Streitenden, denen ihre Begleiterinnen zuschauen. Wie zwei Widder im Kampf um die Führung der Herde mit gesenkten Köpfen gegeneinanderprallen und benommen verharren (16.1-6), so stehen sich auch der Redcrosse Knight und sein Gegner nach ihrem ersten Angriff konsterniert und regungslos gegenüber. In dieser Strophe findet die Geschlossenheit des Vergleichs ihren Ausdruck im syntaktischen Zusammenhang der ersten sechs Verse, auf die in den Zeilen 7 - 9 die unmittelbare Verknüpfung von Bild- und Geschehensebene folgt.

Inhaltlich ähnlich gelagert ist eine Szene aus dem vierten Buch. Blandamour und Paridell reiten mit gesenkten Speeren gegeneinander an und stürzen zu Boden.

"Their firie Steedes with so vntamed forse
Did beare them both to fell auenges end,
That both their speares with pitilesse remorse,
Through shield and mayle, and haberieon did wend,
And in their flesh a griesly passage rend,
That with the furie of their owne affret,
Each other horse and man to ground did send;
Where lying still a while, both did forget
The perilous present stownd, in which their liues were set.

As when two warlike Brigandines at sea,
With murdrous weapons arm'd, to cruell fight,
Doe meete together on the watry lea,
They stemme ech other with so fell despight,
That with the shocke of their owne heedlesse might,
Their wooden ribs are shaken nigh a sonder;
They which from shore behold the dreadfull sight
Of flashing fire, and heare the ordenance thonder,
Do greatly stand amaz'd at such vnwonted wonder."
(IV.ii.15.1 - 16.9)

In Strophe 15 mit nur einer Zäsur und dem Grundriß 7 - 2 richtet Spenser die Aufmerksamkeit des Lesers (wie schon in I.ii.15 - S.32) auf die Gesamtszenerie des Kampfes und gliedert entsprechend wenig. Das Bild der "warlike Brigandines" (16.1), die in der Hitze des Gefechts auf See Bord an Bord geraten sind, erstreckt sich wiederum über sechs Zeilen (16.1-6). Der eigentliche Schiffsvergleich ist an sich mit Zeile 6 abgeschlossen, doch dehnt Spenser das Bild durch Einbeziehung von Zuschauern auf den Rest der Strophe aus. In diesem Beispiel wird das ausführliche Bild dem inhaltlichen Bezugspunkt nachgestellt, während Spenser in der Regel die Vergleichsebene, die das tertium

comparationis zur Handlungssituation schaffen soll, vorwegnimmt.[40] Letzteres ist eine sehr begründete Technik, denn der Dichter erreicht dadurch, daß der gesamte Vergleichsvorgang in einer Stanzeneinheit abgeschlossen wird, und somit die Handlung, anknüpfend an die letzten Zeilen des Vergleichs im Rest der Strophe nahtlos ihren Fortgang nehmen kann. Die Strophe bleibt auf diese Weise nicht nur wenig gegliedert, sondern auch inhaltlich in sich geschlossen. Wäre der Schiffsvergleich in IV.ii.16 mit der sechsten Zeile beendet, müßte, da der verglichene Vorgang vorweggenommen ist, mit Zeile 7 der Faden der Handlung neu einsetzen und der Vergleich stünde isoliert zum Rest der Strophe. Ihre Einheit wäre vom Inhalt her gesprengt. Spenser hat sich sorgsam bemüht, derartige Brüche innerhalb der Strophe zu vermeiden. Mir sind auch über den epischen Vergleich hinaus nur wenige Beispiele dafür aufgefallen, wobei dann meist ein unterbrochener Handlungsstrang wiederaufgenommen wird oder eine neue Episode beginnt.[41]
Selbst wenn, wie es in der FQ oft belegt ist, das bildhafte Element allein die ganze Strophe ausfüllt, wird es nur selten als nachträgliche Erklärung des Vorgangs angehängt (I.x.53-54; II.iii.36; IV.ix.23), sondern geht auch dann der zu vergleichenden Situation voraus (I.iii.31;vii.13; II.ii.24;vii.1; xi.32; III.iv.17;vii.34; IV.iii.27; V.iv.42).

An diesen zuletzt genannten Strophen läßt sich Spensers Strukturprinzip bei Stanzen mit epischen Vergleichen besonders deutlich nachweisen: Nicht eine von ihnen besteht aus mehr als zwei syntaktisch zusammengehörigen Zeilengruppen, sondern mehrfach sogar nur aus einem einzigen Satzgeflecht, wie z.B. in der Eröffnungsstanze zu II.vii:[42]

"As Pilot well expert in perilous waue,
That to a stedfast starre his course hath bent,
When foggy mistes, or cloudy tempests haue
The faithfull light of that faire lampe yblent,
And couer'd heauen with hideous dreriment,
Vpon his card and compas firmes his eye,
The maisters of his long experiment,
And to them does the steddy helme apply,
Bidding his winged vessell fairely forward fly:

So Guyon hauing lost his trusty guide,
Late left beyond that Ydle lake, proceedes
Yet on his way, of none accompanide; ..."
(II.vii.1.1 - 2.3)

---

40) Das zeigte bereits das regungslose Verharren der Widder im Vergleich zu dem Verhalten der Kämpfenden. Vgl. ferner: I.vi.1; III.i.43;iv.13;vii.1; VI.iv.1;vii.47. →

Hier ist es Guyon, der Ritter "of Temperaunce", dessem Aufbruch zu seinem neuen Abenteuer in Mammons Höhle ein neunzeiliges Bild vorangeht. Spenser entwickelt - wie so oft in der FQ - aus dem Bereich der Navigationsmetaphern die Vorstellung des Schiffsführers, der seinen Kurs an Kompaß und Karte bestimmt, und stellt dieses neunzeilige Satzgeflecht der Bezugsperson Guyon voran.-Spenser faßt also den Vergleich als eine einheitliche Bildvorstellung auf, die, wo sie in der FQ ausführlicher entwickelt wird, durchweg auch als in sich geschlossener Komplex von fünf, sechs, sieben und mehr Zeilen innerhalb einer Stanze erscheint. - Kurze Vergleiche von ein bis drei Zeilen, die bei der Untersuchung der Funktionen des Alexandriners besprochen werden, stehen nicht so regelmäßig vor der verglichenen Situation; sie wirken aber ähnlich gewichtig, wenn sie im Alexandrinerbereich auftreten (S.53).

In der Spenserliteratur wird mehrfach auf die ausführlichen Vergleiche in der FQ Bezug genommen. Dabei ist es für unseren Zusammenhang weniger erheblich, ob Spenser als erster das " epic simile " nach antiken und italienischen Vorbildern in der englischen Dichtung eingebürgert hat, wie B.E.C. Davis glaubt. [43] Wichtig erscheint der nachdrückliche Hinweis auf Spensers ausgeprägte Vorliebe für den epischen Vergleich als Mittel, der Darstellung zusätzliches Gewicht, Höhe des Stils und Gemessenheit des Ablaufs zu verleihen. Wo andere Dichter in Metaphern sprachlich verdichten, bevorzugt Spenser die Weite der Vergleiche, und zwar wählt er sie aus dem Tier- und Pflanzenreich, zieht die Schönheit mineralischer Stoffe, die Gewalt der Naturelemente heran, verwendet konventionelle Bilder von der Pracht des Sternenhimmels und vergleicht auch menschliches Verhalten in verschiedenen Lebenssituationen. [44] Charakteri-

41) Vgl. V.ii.54; VI.vii.27;xii.22.
42) Diese Art der Eröffnung von Cantos ist sehr ungewöhnlich, da sie meist mit reflektierenden Strophen des Erzählers, den introductory stanzas (S.40ff.), einsetzen.
43) B.E.C. Davis, a.a.O., 171.
44) Zur Herkunft von Spensers "epic similes" und zur Skala ihrer Inhalte vgl. besonders: W. Heise, Die Gleichnisse in Edmund Spenser's Faerie Queene und ihre Vorbilder, Diss., Straßburg (1902); sowie: Z.E. Green, "Observations on the Epic Similes in the Faerie Queene", PQ., 14 (1935), 217 - 228.

stisch ist für alle diese " similes " ihre Ausbreitung in weiten Verskomplexen, wenn nicht gar über jeweils eine ganze Stanze hinweg.

Eine ähnliche Geschlossenheit der Perspektive wie bei den Vergleichen liegt vor, wenn Spenser schildert, wie seine Personen durch die Ideallandschaft der FQ ziehen, wandern oder reiten, immer in Verfolgung des flüchtigen Unholds, den es zu strafen gilt, oder auf der Suche nach der bedrängten Unschuld.
Zu Beginn von I.vii ist es allerdings einmal eine der negativen Gestalten der FQ, Duessa, in Gestalt der tugendhaften Fidessa, die nach dem Redcrosse Knight forscht. Er ist aus dem " House of Pryde " entkommen, und damit ihren Verführungskünsten vorerst entzogen. Sie findet ihn, an einer Quelle rastend, unter schattigen Bäumen:

"He feedes vpon the cooling shade, and bayes
His sweatie forehead in the breathing wind,
Which through the trembling leaues full gently playes
Wherein the cherefull birds of sundry kind
Do chaunt sweet musick, to delight his mind:
The Witch approching gan him fairely greet,
And with reproch of carelesnesse vnkind
Vpbrayd, for leauing her in place vnmeet,
With fowle words tempring faire, soure gall with hony sweet.

Vnkindnesse past, they gan of solace treat,
And bathe in pleasaunce of the ioyous shade,
Which shielded them against the boyling heat,
And with greene boughes decking a gloomy glade,
About the fountaine like a girlond made;
Whose bubbling waue did euer freshly well,
Ne euer would through feruent sommer fade:
The sacred Nymph, which therein wont to dwell,
Was out of Dianes fauor, as it then befell."
(I.vii.3.1 - 4.9)

Der kühlende Schatten der Bäume, das Säuseln des Windes, liebliches Vogelgezwitscher, die vom Laub der Äste überwölbte Quelle und ihr unaufhörlich murmelndes Rieseln sind Attribute dieser stilisierten Szenerie. Sie ziehen sich in dieser oder ähnlichen Anordnungen durch die gesamte FQ, oft noch ergänzt durch Hinweise auf prachtvolle Blumen und ihre Wohlgerüche und auf die Beschaffenheit des Quellgesteins.[45]
Die Einheitlichkeit dieser Szenen - auch untereinander - reicht über die der Bildvorstellungen hinaus, sprachlich bis zur völligen Identität des Wortschatzes. Es sind lyrische Stimmungsbilder, " pictures of soft peace ",[46] die eine sanfte, gleich-

45) Vgl. I.ii.28;vii.2-4; II.i.24;v.29-32;vi.12;14;16; III.v.39-40;vi.42-45; VI.ix.8;x.6-7;9.
46) A.A. Jack, A Commentary on the Poetry of Chaucer and Spenser, Glasgow (1920), 353ff.

mäßige Atmosphäre verbreiten.
Spenser erzeugt ihre Wirkung, außer durch Wortwahl und häufig damit verbundene Klangmalereien, so gut wie grundsätzlich durch weitausladende Satzgebilde mit nur ganz wenigen Einschnitten am Zeilenende. So gliedert sich Strophe I.vii.3 in zwei Teile nach dem in der FQ bevorzugten Schema 5 - 4 Zeilen. In den Versen 1 - 5 ruht unser Blick auf dem rastenden Ritter, während die Verse 6 - 9 dem allerdings trügerischen Schmeicheln Duessas vorbehalten sind. Und mit einer ebenso ausladenden fünfzeiligen Gruppe umfaßt Spenser dann beider Verhalten in Stanze I.vii.4 1-5. In solchen Strophen strömt der Rhythmus im Einklang mit der idyllischen Atmosphäre breit und ohne Stockung durch zu starke Gliederung dahin (S.65). Bereits hier sei auf die Bedeutung des vierfachen Zeilensprungs (I.vii.3.1;3;4;7) innerhalb einer Strophe aufmerksam gemacht. Das Enjambement ist ganz offensichtlich ein gutes Mittel zur Bindung der Verse, da auf diese Weise der Satzrhythmus die Zeilenenden überspielt (S.70).

Das völlige Fehlen individueller Landschaftsmerkmale weist ein Motiv wie das der kühlen Waldquelle eindeutig in die Kategorie des locus amoenus, der " von der römischen Kaiserzeit bis zum 16. Jahrhundert das Hauptmotiv aller Naturschilderung " bildet.[47] Ein Vergleich von Spensers Attributen des locus amoenus mit denen, die E.R. Curtius seiner Definition dieses Topos gibt, könnte zeigen, wie eng Spenser sich hier an die Tradition europäischer Dichtung anlehnt. Wenn auch die Landschaft der FQ nicht aus aneinandergereihten " Lustorten " (Curtius) besteht, so ist doch ihr Gesamtcharakter der einer amoenen Landschaft.
Allerdings wären - hier sei ein kurzer inhaltlicher Exkurs erlaubt - die Stanzen I.vii.3 - 4 inhaltlich unvollkommen interpretiert, wollte man sich auf die Feststellung ihres scheinbaren Stimmungsgehaltes beschränken. Der Redcrosse Knight sucht Erholung und Ruhe, und die Umgebung ist an sich ganz angetan, beides zu gewähren; scheinbar wenigstens, denn unter dem trügerischen Frieden kündigt sich dem Leser bereits künftiges Unheil an: Duessa begegnet dem Ritter mit doppelzüngiger Rede, " with fowle words tempring faire, soure gall with hony sweet" (I.vii.3.9). Bezeichnenderweise findet sich diese wichtige

47) E.R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Berlin, München (1961²), 202.

Aussage im Alexandriner. In Strophe 5 folgt die Erklärung der Gefahr - wiederum nur für den Leser und nicht für die Gestalt der Handlung:

"The goddesse wroth gan fowly her disgrace,
And bad the waters, which from her did flow,
Be such as she her selfe was then in place.
Thenceforth her waters waxed dull and slow,
And all that drunke thereof, did faint and feeble grow."
(I.vii.5.5 - 9)

Dieser Sachverhalt bedeutet literaturgeschichtlich: Spenser steht äußerlich in der Tradition des Topos locus amoenus, hat aber dessen Aussagewert verändert, indem er ihn zum Teil eines Spannungsverhältnisses erhebt, - unter der Idylle lauert die Bedrohung des Helden! Darin liegt eine gerade bei Spenser eigentümliche Umfunktionalisierung des locus amoenus, die, obwohl recht häufig in der FQ auftretend, bisher offenbar nur von E.Th. Sehrt erkannt und punktuell berücksichtigt worden ist. Sehrt arbeitet am Beispiel des Baumkatalogs von I.i.7 - 9 heraus (S.14), wie der " gebildete elisabethanische Leser ", für den Spenser schrieb, die Bedrohung des Redcrosse Knight und seiner Gefährtin Una bereits aus den unheilkündenden Attributen des " shadie groue " (I.i.7.2) herausspüren konnte. Ähnlich wie Spenser vielleicht " den Wald des Irrtums sowohl für die Wandelnden wie besonders für den Leser ambivalent und damit als ... dem Irrtum offen darstellen wollte ",[476] müssen wir auch in diesem locus amoenus (I.vii.3 - 5) den unterschwelligen Assoziationen zu Irrtum, Gefahr, Unheil deutliche " Verweisfunktion " (Sehrt) zuerkennen.

Die " Verrätselung " und Doppeldeutigkeit der Aussage in I.vii. 3 - 5 oder I.i.7 - 9 hat keineswegs Ausnahmecharakter in der FQ. Denn allein in sechs der in Anmerkung 45) genannten Beispiele sind die Helden in irgendeiner Weise bedroht oder, für sie selbst unbewußt, mit einer Emanation des Bösen konfrontiert; die Bäume in I.ii.28 sind verzauberte Personen, verzaubert ist das Wasser in I.vii.3-4; Sir Guyoun, der Ritter der Temperaunce, wird von lüsternen Feengestalten umgarnt und umworben (II.v.29-30; vi. 14ff.) oder greift selbst, von Archimago irregeleitet, den ruhenden Redcrosse Knight an (II.i.24). Allerdings geht diese Erscheinung des umfunktionalisierten locus amoenus in Buch VI zurück, was vielleicht im vorherrschend pastoralen Charakter dieser Cantos begründet ist.

476) E.Th. Sehrt, a.a.O., 476.

Doch kehren wir zurück zu den Fragen der inneren Struktur der Spenserstanze. Außer den erwähnten stilisierten Naturdarstellungen gehört auch eine große Zahl anderer rein deskriptiver Schilderungen von Personen und Örtlichkeiten wie Hütte, Höhle, Palast zum Kreis der wenig gegliederten Strophen.[48] Wir können auf die ausführliche Behandlung eines Beispiels dieser Gruppe hier verzichten, weil sie im Grunde aus dem gleichen Motiv weiträumig strukturiert sind wie die Ideallandschaften in der Stanzen der FQ. Spenser will mit ihrer Hilfe Atmosphäre schaffen, Häßliches oder Schönes vor allem klanglich zur Wirkung bringen (S.95ff.), das bedeutet Geschlossenheit des Bildes oder der Personenbe-

48) Vgl. I.iv.4;ix.33-34; II.iii.21-31;v.26;ix.19; III.v.39-40; vii.6.

schreibung in Übereinstimmung mit großli nig fließender Satzführung und Strophengliederung.

Inhaltlich völlig abweichend von allen bisher betrachteten Strophenkomplexen erscheint die Gruppe der Stanzen mit rein gedanklichem Charakter, die wir in der Hauptsache unter den introductory stanzas finden, jenen Einführungsstrophen, mit denen Spenser fast jeden Canto in allen Büchern der FQ eröffnet. Trotz ihrer inhaltlichen und damit atmosphärischen Sonderstellung gehören auch sie fast ausnahmslos zu den weiträumig gegliederten Strophen im Epos. Den introductory stanzas ist gemeinsam, daß sie ausschließlich reflektierenden Äußerungen des Erzählers vorbehalten bleiben. Am Beispiel von Buch VI der FQ soll gezeigt werden, in welche Richtung diese Reflektionen zielen.

Die Handlungsstränge in Buch VI sind auf die Bewährung des Ritters Calidore in der Tugend der Courtesie zugeschnitten, und Spenser eröffnet, nach den zu Beginn eines Buches üblichen Ergebenheitsstrophen an Queen Elizabeth, den ersten Gesang mit allgemeinen Überlegungen zum Wesen der Courtesie als einer speziell höfischen Kreisen zuzuordnenden Tugend. In den Strophen 2 und 3 führt er Calidore ein und preist ihn als das Idealbild des gesittet tugendhaften Ritters. Erst mit Stanze 4 leitet Spenser mit einem temporalen " And now "(VI.i.4.1) zum Beginn der eigentlichen Handlung über: Calidore zieht seinen Abenteuern entgegen. Noch dieselbe Strophe stellt mit dem Auftreten Artegalls die direkte Beziehung zum fünften Buch her.
Danach werden in Canto VI.i - wie auch in allen übrigen Gesängen - die Gefahren und Versuchungen dargestellt, denen sich der Ritter ausgesetzt sieht und die er bestehen muß. Jeder Canto im sechsten Buch, mit Ausnahme von VI.xi, endet sinngemäß mit dem Hinweis auf die Fortsetzung der jeweiligen Episode im nächsten Gesang wie z.B.:

"Thence they carried him to a Castle neare,
In which a worthy auncient Knight did wonne
Where what ensu'd, shall in next Canto be begonne." [49]
(VI.ii.48.7 - 9)

Aber dennoch schiebt Spenser vor der Weiterführung der Handlung ziemlich konsequent ein, zwei oder auch drei Einführungsstanzen ein, in denen er - von gerade abgeschlossenen Handlungsepisoden abstrahierend oder neue vorbereitend - Gedanken über tugendhaft ritterliches Verhalten äußert wie etwa in VI.ii.1:

---

49) Kursivdruck vom Verfasser

"What vertue is so fitting for a knight,
Or for a Ladie, whom a knight should loue,
As Curtesie, to beare themselues aright
To all of each degree, as doth behoue?
For whether they be placed high aboue,
Or low beneath, yet ought they well to know
Their good, that none them rightly mayreproue
Of rudenesse, for not yeelding what they owe:
Great skill it is such duties timely to bestow."
(VI.ii.1.1 - 9)

In vierzeiliger rhetorischer Fragestellung - gerichtet an den Leser dieser Zeilen, nicht etwa an Personen der Handlung, unterstreicht der Erzähler die "Curtesie" (1.3) als die für " a knight, / Or for a Ladie "(1.1-2) einzig geziemende Verhaltensmaxime gegenüber Menschen jeden Standes. Das angefügte " as doth behoue "(1.4) verleiht dem Tugendpreis belehrenden Akzent, der nach einem inhaltlich ähnlich gestalteten zweiten Quartett (1.5-8) durch die isolierte Aussage im Alexandriner noch einmal unterstrichen wird, " Great skill it is such duties timely to bestow."(1.9). Durch den theoretisch-belehrenden Hinweis, daß " Curtesie " gegen Menschen jeden Standes zu üben sei, werden die Vorgänge von Canto VI.ii vorbereitet, in deren Verlauf - ungewöhnlich im Ritterepos - ein " armed knight " von einem " wight unarm'd " (VI.ii.8.7) in fairem Kampf besiegt und getötet wird, weil der Ritter sich einer ihn begleitenden Dame gegenüber nicht der " Curtesie " entsprechend aufgeführt hat.

Um das moralische Anliegen seines höfischen Nationalepos zu unterstreichen, bemüht Spenser in der Einführungsstanze zum folgenden Canto die Autorität anderer Dichter: "True is, that whilome that good Poet sayd, / The gentle minde by gentle deeds is knowne." (VI.iii.1.1-2) Und wenig später heißt es der Auffassung vom Rittertum gemäß: "...gentle bloud will gentle manners breed..."(VI.iii.2.2).
Es ist hier nicht der Ort, Spensers Begriff der Courtesie umfassend zu definieren oder ihn in Beziehung zum tatsächlichen Verhalten seiner Zeitgenossen am Hofe Elisabeths I. zu setzen. Eines aber wird aus den angeführten introductory stanzas deutlich: Der höfische Mensch ist durch seine " gentle manners " (VI.iii.2.2) gekennzeichnet, die fast immer auch auf edle Herkunft und Erziehung zurückgehen. Sie erschöpfen sich nicht in äußerer Höflichkeit des Benehmens, in formalem höfischen Verhalten, so unabdingbar dieses für einen Ritter ist, sondern in der Bewährung der Tat, der " courteous deed "(VI.iii.2.4), wie sie

Calidore vollbrachte, als er den verwundeten Aladine ins sichere Schloß trug (VI.ii.48 und iii.2.5-7): "The gentle minde by gentle deeds is knowne."(VI.iii.1.2)
Die Spielarten der Courtesie wie hier - oder in anderen Cantos von Buch VI der Discourtesie - ziehen sich als gedankliche Leitmotive durch die introductory stanzas. Das gilt sinngemäß auch für die Bücher I bis V der FQ und ihre Themen: true Holynesse, Temperaunce, Chastitie, Friendship, Iustice. Durchschnittlich acht von zwölf Cantos eines Buches weisen introductory stanzas auf. Spenser ruft also dem Leser die zentralen Themen seiner Bücher immer in den Augenblicken wieder ins Gedächtnis zurück, in denen sich dessen Aufmerksamkeit neu ausrichtet und konzentriert, eben am Cantobeginn.[50]

Um den Gedanken des didaktischen Elements in der FQ noch deutlicher zu machen und um zugleich den Bezug zu den Strukturanalysen wiederherzustellen, sei als letztes Beispiel in diesem Zusammenhang die Strophen VI.viii.1 - 2 berücksichtigt. Im Vorspann zu diesem Canto heißt es zum Inhalt: "Prince Arthure ouercomes Disdaine,/ Quites Mirabell from dreed:/ Serena found of Saluages,/ By Calepine is freed." Dann läßt Spenser die beiden introductory stanzas folgen.

"Ye gentle Ladies, in whose soueraine powre
Loue hath the glory of his kingdome left,
And th'hearts of men, as your eternall dowre,
In yron chaines, of liberty bereft,
Deliuered hath into your hands by gift;
Be well aware, how ye the same do vse,
That pride doe not to tyranny you lift;
Least if men you of cruelty accuse,
He from you take that chiefdome, which ye doe abuse.

And as ye soft and tender are by kynde,
Adornd with goodly gifts of beauties grace,
So be ye soft and tender eeke in mynde;
But cruelty and hardnesse from you chace,
That all your other praises will deface,
And from you turne the loue of men to hate.
Ensample take of Mirabellaes case,
Who from the high degree of happy state,
Fell into wretched woes, which she repented late."
(VI.viii.1.1 - 2.9)

Nach der Anrede "Ye gentle Ladies" (1.1) läßt Spenser mit Hilfe einer Reihe von Imperativen (" Be well aware ...(1.6); So be... soft and tender...(2.3); Ensample take of Mirabellaes case... (2.7) ") die Leserinnen wissen, welches Verhalten er von ihnen erwartet und was er ihnen am Beispiel Mirabellas in diesem Canto

50) Vgl. einige Beispiele aus Buch V: V.i.1-2;ii.1; iv.1-2; vi.1;vii.1;x.1;xi.1;xii.1.

vorführen wird.
Auch diese beiden introductory stanzas sind, wie fast alle anderen, sehr zurückhaltend gegliedert. Sie enthalten jeweils nur zwei Einschnitte, und zwar am Ende der Verse 1.5 und 7 sowie 2.3 und 6. Maßgebend für die weiträumige Strukturierung der Eröffnungsstanzen sind die nüchterne Emotionslosigkeit ihres Inhalts und die Tatsache, daß sie ja zu Höhepunkten der Handlung erst hinführen, sie vorbereiten. Und naturgemäß findet sich die stärkste Bewegung und damit auch die stärkste Zersplitterung der Stanze erst an diesen Aufgipfelungen.

Belehren, den Leser erziehen, " to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline "- (S. 7) das war ja die im Letter to Raleigh verkündete Grundintention Spensers, und er hat auf drei Wegen versucht, sie in seinem Epos zu verwirklichen: einmal durch lebendige Darstellung tugendhaften Verhaltens in Anfechtung und Bewährung, zum anderen unmittelbar durch den Mund und die Gedanken seiner Gestalten und zum dritten noch direkter dadurch, daß er selbst die aus dem speziellen Ereignis zu folgernde Lehre in den introductory stanzas zum allgemeinen Prinzip erhebt. Das heißt,zugespitzt formuliert: Die introductory stanzas sind Kristallisationspunkte von Spensers didaktischen Bemühungen. Die Spenserliteratur hat ihren Wert in dieser Funktion kaum gewürdigt oder erkannt.

Will man nun, ungeachtet aller Abweichungen und unbeschadet aller Zufälligkeiten, mit denen man selbst bei einem so formbewußten Dichter wie Spenser rechnen muß, wesentliche Strukturmerkmale der Spenserstanze pointiert und in allgemeiner Form zum Ausdruck bringen, wird man auf Grund der angestellten Untersuchungen feststellen können:
Die Stanzen der FQ sind in ihrer großen Mehrzahl bestimmt durch gemessene Bewegungsabläufe in der Handlung, durch Beschreibungen idyllischer Atmosphäre und pastoraler Landschaft, durch deskriptive Schilderungen von Personen und Örtlichkeiten, durch eine Fülle epischer Bilder und Vergleiche und durch Reflexionen des Erzählers, die sich alle durch eine Einheit der Perspektive auszeichnen.
Diese Strophen sind dementsprechend weiträumig gegliedert. Sie bestehen aus maximal drei syntaktischen Gruppen unterschiedlicher Länge, wobei Strukturen aus Quartett und Quintett eine

deutliche Bevorzugung erfahren, wenngleich intensive Variation der Strophengliederung entsprechend den Inhalten das andere Charakteristikum von Spensers Strophenaufbau ist. Nach der genauen Strukturen-Analyse einer Cantoauswahl (S. 29) müssen nicht weniger als 70% der Stanzen als weiträumig gegliedert angesehen werden. Diese Richtzahl zusammen mit unseren sonstigen Beobachtungen erlaubt vorsichtige Rückschlüsse auf Spensers Strophenbehandlung in der FQ allgemein.

Gemessen an den ruhigen Bewegungsabläufen bilden Zustände innerer Erregung der Personen und dramatische Bewegtheit der Szenen in Form von Konflikten aller Art und mit fortwährend wechselnder Perspektive inhaltliche Gegenstücke und kräftige Akzente, die strukturell durch eine starke Zergliederung der Stanzen auffallen. Im Rahmen der Cantoauswahl umfassen solche Strophen etwa 30 %. -

Schon an diesem Punkt der vorliegenden Arbeit ist damit deutlich, daß Spenser keine Verdichtung des Stoffes und nicht die Knappheit seiner dichterischen Verwirklichung anstrebte, sondern daß seine Erzählweise vielmehr auf eine majestätische und breitausführende Entwicklung angelegt ist.[51] Das gilt für das gesamte Epos und findet seinen Niederschlag bis hinein in die Gestaltung der Einzelstrophe. Schon jetzt werden unsere Überlegungen bestätigt, die unterstellten, Spenser habe für sein heroisches Nationalepos nach einer Strophenform gesucht, die in ihrer Struktur weiträumiger und umfassender war als alle bis dahin bekannten Vorbilder (S. 20).

Das Problem der inhaltlichen Klimax und ihrer Position innerhalb der Strophen hängt zweifellos primär mit der Strophenstruktur zusammen. Es ist aber in der FQ fast gleichzusetzen mit der Frage nach den Funktionen des Alexandriners und wurde aus diesem Grunde ausgespart für den folgenden Abschnitt über eben dieses Thema.[52]

---

51) Vgl. dazu W.B.C. Watkins, Shakespeare and Spenser, Princeton (1950), 279-281; Watkins gelangt dort, ausgehend von einer Analyse von Spensers Sprache, zu dem gleichen Ergebnis.

52) Wie so viele Kriterien der Spenserstanze ist auch die Aufgabenstellung der Alexandriner von der Spenserforschung nicht im Zusammenhang untersucht worden. Nur ganz sporadisch finden sich eher zufällig wirkende Einzelanmerkungen; vgl. E. de Sélincourt, a.a.O., LXIII, oder unter dem Aspekt der Zäsur etwas ausführlicher: B.E.C. Davis, a.a.O., 205 f.

4. Funktionen des Alexandriners

Bereits die Erörterung der Entstehungsgeschichte der Spenserstanze und die Betrachtungen zu ihrer Struktur haben die Weite der Strophe herausgestellt, die ein großzügiges Entfalten von Handlung und Reflektion oder Beschreibung erlaubt. Gleichzeitig haben wir festgestellt, daß der Alexandriner als längere Schlußzeile metrisch und rhythmisch zu einer Beschwerung des Stanzenendes führt (S. 20). Jetzt gilt es zu prüfen, wie Spenser der formalen Sonderstellung des Alexandriners auch inhaltlich Rechnung trägt.

Diese Frage nach den Funktionen des Alexandriners wurde von der Spenserkritik wenig beachtet. Lediglich bei E. de Sélincourt und auch - vielleicht in Anlehnung an ihn - bei B.E.C. Davis und E. Hamer finden sich einige verwertbare, wenngleich sehr knappe Hinweise auf Spensers inhaltliche Füllung des Strophenschlusses. Sélincourt und Hamer verzichten im Rahmen ihrer Zielsetzung naturgemäß auf die detaillierte Herleitung ihrer Erkenntnisse und auf Stützung durch Parallelstellen.[52b)]

Eine ganze Reihe von Interpretationen innerhalb unserer bisherigen Untersuchungen zur Strophenstruktur hatte - als Nebenergebnis - deutlich machen können, daß sich in der Weite der Strophe Vorgänge entwickeln, die zum Alexandriner hin eine Komprimierung und inhaltliche Zuspitzung zur Klimax erfahren.[53)] Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um stark- oder weniggegliederte Strophen handelt. Allerdings wird die Wirkung des Alexandriners dann besonders augenfällig, wenn er syntaktisch selbständig und in erster Linie durch den Reim und durch andere klangliche und stilistische Mittel mit dem Strophenkörper verbunden ist.

In solchen Stanzen läßt der Dichter eine handelnde Person oder den Erzähler kurze, scharf formulierte Aussagen machen, die zwar mit dem Inhalt der Strophe in Zusammenhang stehen, aber oft - ihn verallgemeinernd - über die spezielle Situation hinausweisen. So zögert Una in I.i.12, ihrem Beschützer in das unheilkündende Dunkel des Waldes zu folgen, doch hält der Redcrosse Knight jedes Zaudern für eines Ritters unwürdig.

52b) E. de Sélincourt, a.a.O., Lxii f.; E. Hamer, a.a.O., 158; B.E.C. Davis, a.a.O., 205 ff.-
J. Schipper begnügt sich im Hinblick auf den Alexandriner im wesentlichen damit, die Position der erforderlichen Zäsur in dieser Langzeile aufzuspüren.
J. Schipper, Grundriß der englischen Metrik, Wien 1895, 199 ff.

53) Vgl. I.vii.40-41 (S. 24); V.v.6 (S. 27); I.ii.16 (S. 32); I.vii.3 (S. 36); I.vii.5 (S. 38); VI.ii.1 (S. 41).

"Be well aware, quoth then that Ladie milde,
Least suddaine mischiefe ye too rash prouoke:
The danger hid, the place vnknowne and wilde,
Breedes dreadfull doubts: Oft fire is without smoke,
And perill without show: therefore your stroke
Sir knight with-hold, till further triall made.
Ah Ladie (said he) shame were to reuoke
The forward footing for an hidden shade:
Vertue giues her selfe light, through darkenesse for to wade."
(I.i.12.1 - 9)

Die Schlußaussage der Stanze drückt das Selbstvertrauen des Ritters in seine Bestimmung und auf die Macht der Tugend aus. Jedoch ist zugleich die Allgemeingültigkeit des Satzes für den Leser nicht zu übersehen, gerade an dieser Stelle innerhalb der Strophe nicht. Denn der Alexandriner ist die Position der gesamten Stanze, an der sich am intensivsten über derartige Feststellungen reflektieren läßt, da die Pause bis zum Einsetzen der nächsten Stanze infolge des in der FQ fehlenden Enjambements zwischen den Strophen länger dauert als irgendeine Zäsur im Stropheninnern. Die Aussagen nehmen dabei oft die Form einer Sentenz an und erreichen in etlichen Fällen den Charakter sprichwörtlicher Redewendungen wie etwa in II.i.4.9 "The fish that once was caught, new bait will hardly bite."[54] Nicht selten haben diese Sentenzen moralisierenden Charakter, und zwar sowohl aus dem Munde des Erzählers als auch aus dem der positiven Gestalten der FQ. In I.xii.12ff. schildert Spenser die Freude am Hof von Unas Eltern über den Tod des Ungeheuers, das das Königreich lange drangsaliert hatte. Ohne nun auf die Einzelheiten der Siegesfeierlichkeiten einzugehen, nützt der Erzähler die Gelegenheit zu mahnenden Worten an die Leser.

"What needs me tell their feast and goodly guize,
In which was nothing riotous nor vaine?
What needs of daintie dishes to deuize,
Of comely seruices, or courtly trayne?
My narrow leaues cannot in them containe
The large discourse of royall Princes state.
Yet was their manner then but bare and plaine:
For th'antique world excesse and pride did hate;
Such proud luxurious pompe is swollen vp but late."
(I.xii.14.1 - 9)

Das wirklich Gute um seiner selbst willen darzustellen, betrachtet Spenser nicht als seine Aufgabe ("My narrow leaues cannot in them containe..."- 14.5), er zeigt es nur in der Auseinandersetzung mit dem Bösen. An diesem Fest aber war nichts "riotous nor vaine" (14.2), denn die Alten haßten Ausschweifung und Hof-

54) Vgl. I.ix.16;50; II.i.3;17;46;vii.18; IV.ii.48;iii.8; V.iv.1; VI.viii.43.

fart. Auf dieses Lob vergangener Ritterzeiten folgt dann im Alexandriner der moralisierende Seitenhieb auf die elisabethanischen Zeitgenossen am Hofe, "Such proud luxurious pompe is swollen vp but late."(14.9), ein Wink, der seine Wirkung auf die Leser nicht verfehlt haben dürfte.[55]

Auch Ausrufe, Klagen, Bitten und Aufforderungen der handelnden Personen erhalten durch ihre Stellung im autonomen Alexandriner verstärkten Aussagewert.[56] Oft werden solche Zeilen durch Interjektionen eingeleitet wie O und Ah, oder ihr

55) Vgl. II.i.57; IV.ii.29; VI.ix.40 -
Auch Sélincourt hält den Alexandriner für " obviously fitted for sententious and reflective comment upon the situation ", und gibt als einzigen Beleg III.v.11.9 " Ill weares he armes, that nill them vse for Ladies sake."
E. de Sélincourt, a.a.O., Lxii.
Bei Hamer heißt es ähnlich, aber ohne Belegstelle: "(The alexandrine) gathers up the wisdom of a period of reflection."
E. Hamer, a.a.O., 158.

56) Vgl. I.i.18;viii.28; II.i.10;44;ii.31;ix.46; III.ii.6; v.45;46;47; VI.viii.17.

Nachdruck wird durch superlativische Wendungen wie neuer und leuer vergrößert. "O neuer Sir desire to try his guilefull traine."(I.ix.31.9), und am Ende der nächsten Strophe heißt es: "For leuer had I die, then see his deadly face."(I.ix.32.9) Solche Zeilen sind Ausdruck großer seelischer und physischer Bedrängnis der Personen wie hier Sir Treuisans, der gerade aus den Händen Despaires entkommen ist, von dem er zum Selbstmord überredet werden sollte.[57]

In Canto viii des ersten Buches muß sich der Redcrosse Knight des Angriffs von gleich zwei Helfern der doppelzüngigen Duessa erwehren. Sie scheinen übermächtig, bis der Schild des Ritters seine Hülle verliert (I.viii.19) und sein überirdisches Strahlen Orgoglio lähmt.

"And eke the fruitfull-headed beast,amaz'd
At flashing beames of that sunshiny shield,
Became starke blind, and all his senses daz'd,
That downe he tumbled on the durtie field,
And seem'd himselfe as conquered to yield.
Whom when his maistresse proud perceiu'd to fall,
Whiles yet his feeble feet for faintnesse reeld,
Vnto the Gyant loudly she gan call:
O helpe Orgoglio, helpe, or else we perish all."
(I.viii.20.1 - 9)

Das einführende Quintett der Strophe 20 schildert, wie auch das "manyheaded beast" (I.viii.6.2) erlahmt. Duessa,auf seinem Rücken, wähnt alles , auch ihr Leben, verloren und stößt in letzter emotionaler Steigerung diesen "pitteous cry" (21.1) im Alexandriner hervor, den Hilfeschrei an den fast besiegten Orgoglio, "O helpe Orgoglio, helpe, or else we perish all." (20.9) Nirgends als am Strophenende könnte dieser Aufschrei nachhaltiger klingen. - Das gilt in gleichem Maße für rhetorische Fragen, die oft eine Art unausgeführten Kommentar des Erzählers zum Geschehen abgeben.[58]

Der Alexandriner ist weiterhin hervorragend geeignet, in komprimierter Form abzurunden, was vorher im einzelnen ausgeführt wurde. In VI.iv.29 - 33 berichtet die Gemahlin Sir Bruins dem Ritter Calepine von dem Unglück, das durch den Riesen Cormoraunt über ihr Land hereingebrochen sei, und sie schließt ihren

57) Wenn man die Fülle und Vielfalt der Alexandrinerfunktionen in der FQ transparent machen will, erscheint es wenig ratsam, jede Aussage und jedes Untersuchungsergebnis jeweils auch mit einer vollen Strophe zu belegen. Der vertretbare Umfang des Abschnittes würde gesprengt. Deshalb beschränke ich mich bei reinen Parallelbeispielen auf knappe Belege.

58) Vgl. I.vii.48;viii.18;x.9;10; IV.iii.45; VI.ix.21;xi.28.

sich über fünf weiträumig gegliederte Stanzen erstreckenden Bericht mit der Klage: " Lo this my cause of griefe to you appeares;/ For which I thus doe mourne, and poure forth ceaselesse teares." (VI.iv.33.8-9) In Buch III beendet der Redcrosse Knight seine lobende Aufzählung von Artegalls ritterlichen Handlungen mit der rekapitulierenden Feststellung: " So his soueraine honour raisde to heavens hight."(III.ii.14.9)[59]
Der Eindruck inhaltlicher Abrundung wird auch hervorgerufen, wenn die letzte Zeile einer Strophe eine Art erklärende Begründung für einen Vorgang oder Sachverhalt gibt, die zuvor ausgeführt worden waren. So gedeihen die Pflanzen im "Garden of Adonis" (III.vi.29.9) völlig ohne Aufsicht, sie benötigen nicht einmal Wasser, "For in themselues eternall moisture they imply" (III.vi.34.9)[60]
Und noch eine andere Gruppe von Stanzen mit einer charakteristischen Funktion des Alexandriners sei exemplarisch angeführt. Die Erscheinung der ganz in weiße, kostbare Gewänder gehüllten Alma wird kontrastierend durch den Kranz der Rosen auf ihrem goldenen Haar gekrönt, " But crowned with a garland of sweete Rosiere." (II.ix.19.9) - Die Bücher und Schriftrollen des Eumnestes, eines der drei Ratgeber Almas im " House of Temperaunce", sind so alt, daß Spenser die Schilderung ihres Zustandes mit folgendem Bild im Alexandriner abschließt: " That were all worme-eaten, and full of canker holes." (II.ix.57.9)
Von den konkreten Beispielen abstrahiert,bedeutet das: Der Dichter vollendet die Darstellung einer Person oder eines Gegenstandes [illegible], indemer eine letzte bedeutsame Einzelheit oder eine hervorstechend charakterisierende Eigenschaft gerade an der Stelle der Stanze hinzufügt, wo sie, ihrer Bedeutung entsprechend, zu besonderer Geltung gelangt.[61]

59) Vgl. I.v.50;ix.13;x.67; II.i.11;20;ix.19; III.iii.60;v.30; 55; V.iv.33; VI.ii.1;ix.24.
60) Vgl. I.xii.3; III.viii.1.
61) Vgl. I.iv.4;5;8;16; II.i.18;38;51;ii.41; III.v.21; V.iv.38; 39; VI.vii.43;x.10.
Erwähnt seien in diesem Zusammenhang erneut Sélincourt, Hamer und Davis.
"(The alexandrine) is often the most beautiful line of a stanza, which gathers strength as it proceeds, giving the last splendid touch to a vivid description: ' Loe where the dreadfull Death behind thy backe doth stand ', (II.viii.37) or distilling into one perfect sentence the emotion that the rest of the stanza has evoked: ' Ah Loue, lay downe thy bow, the whiles I may respire.'(I.ix.8)" - E. de Sélincourt, a.a.O., Lxii f.
"(The alexandrine) adds the last life-giving brush-stroke to a picture." - E. Hamer, a.a.O., 158.
" The most vivid touch is generally reserved for the close." - B.E.C. Davis, a.a.O., 208.

In diesem Zusammenhang muß auch Spensers Neigung gesehen werden, die Namen neu auftretender Personen erst spät und dann bevorzugt im Alexandriner einzuführen. In I.viii.30 - 31 wird mit vielen Einzelheiten der greise Hüter jenes Schlosses beschrieben, in dem Orgoglio den Redcrosse Knight gefangenhält. Aber erst im Alexandriner von Strophe 31 fällt sein Name, " His name Ignaro did his nature right aread ", (I.viii.31.9). Zunächst ruft die verzögerte Namensnennung im Leser Spannung hervor, die sich erst am Strophenende löst. Sodann weist aber gerade dieser Name (" Ignaro " - der Unwissende) auf kommende Ereignisse voraus. Die späte Namensnennung in einem Alexandriner ist typisch für Spensers Erzählweise. [62]

Den zuletzt genannten Strophen und Versen - so II.ix.19, 57 und I.viii.31 sowie den Parallelbelegen im Apparat - kommt in erster Linie deskriptive Bedeutung zu, doch kann in anderen Fällen der eigentliche Gehalt von Schlußzeilen weit über das hinaus-

62) Vgl. III.v.27;viii.33;36;37;43; V.iv.35; VI.ix.9;xi.27.

gehen, was sie inhaltlich auszudrücken scheinen. Auch das sei am Beispiel erklärt. Der Schlußcanto des ersten Buches enthält als introductory stanza eine Strophe, in der der Erzähler auf das Ende seines " wearie course " (I.xii.1.2) vorbereitet, wenn " ...eke my feeble barke a while may stay,/ Till merry wind and weather call her thence away." (I.xii.1.8 - 9). Diese durchaus konventionelle Schiffsmetapher soll den Vorgang des Erzählens, das bereits Geschaffene und die Position des Erzählers zum Erzählten einfangen und bildlich verdeutlichen. Komplementär zur Eröffnungsstanze erscheint die Metapher in der Schlußstrophe zu Buch I:

"Now strike your sailes ye iolly Mariners,
For we be come vnto a qiet rode,
Where we must land some of our passengers,
And light this wearie vessel of her lode.
Here she a while may make her safe abode,
Till she repaired haue her tackles spent,
And wants supplide. And then againe abroad
On the long voyage whereto she is bent:
Well may she speede and fairely finish her intent."
(I.xii.42.1 - 9)

Der Alexandriner, hier letzter Vers eines ganzen Buches, lenkt den Blick in die Zukunft, und zwar in durchaus mehrschichtiger Weise. Der Dichter macht sein Epos zum " vessel "(42.4); " passengers "(42.3) sind jene Personen (etwa Una, Sir Treuisan, Despaire, Gyant u.a.m.), die in den folgenden Büchern der FQ nicht mehr auftauchen; die Angabe " Till she repaired haue her tackles spent "(42.6) entspricht der Zeit, die der Redcrosse Knight am Hofe der Faerie Queene verbringt, bis ein anderer Ritter auszieht, um zum Ruhme Glorianas seine Abenteuer zu bestehen. Dann geht, gemäß dem im Letter to Raleigh gesteckten Ziel, das Schiff weiter " On the long voyage whereto she is bent:"(42.8). Und mit dem krönenden Schlußvers, " Well may she speede and fairely finish her intent."(42.9), wünscht der Dichter dem Schiff- und damit künftigen Teilen seines Werkes - eine gute Reise. Über die vordergründige Bedeutungsschicht hinaus weist Spenser indirekt und doch deutlich spürbar auf zukünftiges Geschehen voraus und hebt dadurch den tieferen Sinn der Metapher hervor. Dieses Vorausdeuten in metaphorischer Form können wir auch der Gruppe von Alexandrinern zurechnen, in denen der Erzähler - oft am Ende eines Cantos - den Leser unverschlüsselt über den Fortgang des epischen Ablaufs informiert.

(554)

Selbstverständlich erstrecken sich die bisher genannten Funktionen des Alexandriners nicht allein auf syntaktisch selbständige Schlußzeilen, wenngleich sie hier besonders augenfällig werden und ihre pointierteste Wirkung erzielen. Auch die Strophen, in denen der Schlußvers mit der achten Zeile ein Couplet bildet oder auch zu einer noch umfangreicheren Satzperiode gehört, erfahren eine inhaltliche Beschwerung zum Strophenende hin. In ziemlich genau 20 % der von mir eingehend untersuchten Stanzen (S.29) bleibt der Alexandriner syntaktisch unabhängig, während er bei weiteren 25 % dieser Strophen aufs engste mit der vorhergehenden Zeile zu einem cc-Couplet verknüpft ist. Im übrigen kann er, wie die Analyse der Stanzenstrukturen ergeben hat (S. 30ff.), jede Art von Versgruppen abschließen, ohne dabei von seiner Durchschlagskraft zu verlieren.

Die Normalform des Alexandriners in der FQ ist die regelmäßige Zeile aus sechshebigen Jamben mit einer scharfen Zäsur nach der dritten Hebung bei stumpfem Ausgang der ersten Zeilenhälfte. Die Zäsur zerlegt ihn also in Halbverse, die ihn unter Umständen vorzüglich für die Aufnahme stofflicher Antithesen oder Parallelismen geeignet erscheinen lassen. Hierbei handelt es sich um eine vom Stoff unabhängige Feststellung, für die sich Belege in allen bisher bereits zusammengestellten Funktionskomplexen finden. Wir können uns daher hier auf Andeutungen in je einem Beispiel beschränken.

So endet die Eingangscharakterisierung des Redcrosse Knight in I.i.1 - 2, in der Spenser seine strahlende äußere Erscheinung mit innerer Tugendhaftigkeit verknüpft hat, antithetisch resümierend mit dem Vers " Yet nothing did he dread, | but euer was ydrad."(I.i.2.9) - Die Darstellung von Unas Suche nach dem Redcrosse Knight in I.vii. endet Spenser dagegen mit einem Schlußvers aus zwei inhaltlich und grammatisch parallelen Aussagen. " She wandred many a wood, | and measurd many a vale."(I.vii.28.9) Allerdings setzt Spenser Zäsuren auch nach der zweiten oder - seltener - nach der ersten oder der vierten Hebung einer Schlußzeile wohl mit dem Ziel, die Gleichförmigkeit ausschließlich symmetrisch gegliederter Alexandriner zu vermeiden.[626]

[626] Dazu B.E.C. Davis, a.a.O., 205: " But the integrity of the Alexandrine and its organic relation with the stanza requires variation...; and this Spenser has allowed by placing the caesura at almost every possible point."

Einschnitte innerhalb der ersten Hälfte der Alexandriner werden häufig von einem Enjambement zwischen der achten und neunten Zeile der Strophe begleitet:

"Eftsoones he perced through his chaufed chest
With thrilling point of deadly yron brand,
And launcht his Lordly hart: with death opprest
He roar'd aloud, whiles life forsooke his stubborne brest."
(I.iii.42.6 - 9)

Hier tötet Archimago Unas zahmen Löwen, so daß sie dem Zauberer nun schutzlos ausgeliefert ist. Durch den Sinneinschnitt in Vers 8 setzt das neue Satzgefüge mit dem vierten Takt dieser Zeile ein, und setzt sich, das Zeilenende überspielend, im Alexandriner fort. Dieser zeigt nach der zweiten Hebung eine Sprechpause. Der Ausgang des Kampfes ist Abschluß und Höhepunkt der Szene, und Spenser hat ihn am Strophenende in eineinhalb Versen dargelegt.

Unsere Behauptung, die inhaltliche Klimax der Stanzen liege weitgehend am Strophenende (S. 44), und zwar nicht nur bei Stanzen mit autonomen Alexandrinern (S. 52), läßt sich wohl am eindeutigsten bei der großen Zahl der unepischen Vergleiche in der FQ nachweisen. Noch einmal möge die Schilderung eines Zweikampfes, hier zwischen Cambell und Priamond in IV.iii.9, belegen, was gemeint ist.

"With that his poynant speare he fierce auentred,
With doubled force close vnderneath his shield,
That through the mayles into his thigh ist entred,
And there arresting, readie way did yield,
For bloud to gush forth on the grassie field;
That he for paine himselfe n'ote right vpreare,
But too and fro in great amazement reel'd,
Like an old Oke whose pith and sap is seare,
At puffe of euery storme doth stagger here and theare."
(IV.iii.9.1 - 9)

Die Verse des ersten Quintetts verfolgen Cambells Kampf, der gegen Ende der Strophe siegreich zu werden verspricht, denn das anschließende Quartett zeigt den getroffenen Priamond, schwankend " Like an old Oke "(9.8), und es folgt der Vergleich. Die Kampfschilderung in dieser Strophe schließt also mit der vergleichenden Bildvorstellung im Schlußcouplet, während der Bezugsvorgang vorweggeht.

Kurze Vergleiche werden gelegentlich, auch dann als Abschluß einer Szene, mit beiden Teilen im cc-Couplet untergebracht: "Large streames of bloud out of the truncked stocke / Forth gushed, like fresh water streames from riuen rocke."(I.viii.

10.8 - 9) [63]

Problematisch erscheint allerdings die Funktion des Alexandriners in der folgenden Strophe:

"Like as the sacred Oxe, that carelesse stands,
With gilden hornes, and flowry girlonds crownd,
Proud of his dying honor and deare bands,
Whiles th'altars fume with frank incense arownd,
All suddenly with mortall stroke astownd,
Doth groueling fall, and with his streaming gore
Distaines the pillours, and the holy grownd,
And the faire flowres, that decked him afore;
So fell proud Marinell vpon the pretious shore."
(III.iv.17.1 - 9)

Die Strophe gehört zu den epischen Vergleichen, die wir im Zusammenhang mit der Strophenstruktur untersucht haben (S.[illegible]). In diesem epic simile hat das achtzeilige Bild vom Fall des stolz geschmückten Opferstieres eine solche Eigenständigkeit erlangt, daß der Alexandriner etwas gewaltsam und deshalb unbefriedigend in den Zusammenhang der Handlung zurückführt. Hier erscheint das Gleichgewicht der Stanze gestört, was allerdings sehr selten in der FQ vorkommt, da Spenser epische Vergleiche solchen Ausmaßes meist auf alle neun Verse ausdehnt.
Bisher unerwähnt blieb die ausgesprochen umfangreiche Kategorie von Alexandrinern, deren Aussage die Handlung vorantreibt: " So forth they went, the Dwarfe them guiding euer right " (I.vii.52.9), " They let her goe at will, ande wander wayes vnknowne "(I.viii.49.9), oder " So shedding teares, they closed the earth againe "(II.i.61.9), " Eftsoones he fled away, and might no where be seene "(II.iv.46.9). In solchen Schlußzeilen deuten die Verben der Bewegung darauf hin, daß Gestalten der Erzählung ihre Tätigkeit abbrechen, fortführen oder eine neue aufnehmen. Auf jeden Fall endet mit dem Alexandriner ein Teil der Handlung, während der nächste Vorgang auch mit einer neuen Stanze einsetzt. [63b]

63) Vgl. I.ix.21; III.v.53; V.v.12;13; VI.viii.49;ix.11;x.31; xii.26;36.
Z.E. Green erwähnt zutreffend, daß Spensers " short effective similes " ebenfalls häufig im Alexandriner auftauchen. Er nennt etwa: I.ix.35; III.vii.22; IV.iii.37;v.32;vii.6; V.i.21;xii.7.- Z.E. Green, a.a.O., 227 f.
63b) Vgl. II.v.38.8 - 9;viii.56.9;x.77.8 - 9; III.i.67.9; vi.54.6 - 9;ix.53.9.

Verse, in denen der Erzähler seine Erzählweise kommentiert, wie " And turne we backe to Calidore, where we him found."(VI.xi. 24.9) üben eine ähnliche Wirkung aus. Der Blick des Lesers wird auch hier unmittelbar auf Ereignisse der Zukunft gelenkt. Oft wird dabei ausdrücklich angegeben, daß die Fortsetzung der Episode im nächsten Canto erfolgen wird, " That for another Canto will more fitly fall."(V.vii.45.9) Diese Methode des Cantoschlusses geht wohl auf Ariost zurück und ist von Spenser insbesondere im zweiten Teil der FQ häufig gebraucht worden. [64]

Aber ganz gleichgültig, ob der Alexandriner die Handlung vorantreibt, ob in ihm Vergleiche zum Abschluß gebracht werden, ob er Darstellungen einer Person, eines Gegenstandes, eines Stimmungsbildes mit einem letzten charakteristischen Merkmal abrundet, Inhaltliches zusammenfaßt oder sogar allgemeingültige Sentenzen enthält - durchweg ist die Aussage der Schlußzeile von großer Bedeutung für den Inhalt der gesamten Stanze.
Was in der Weiträumigkeit der ersten acht Zeilen in wenigen Zügen oder stark gegliedert entwickelt wurde, erreicht im Alexandriner seinen Höhepunkt. Es sind keine Strophen aufgefallen, in denen Spenser den Abschluß eines Bildes, eines Vergleichs oder einer Episode aufspart und in die Anfangszeilen der folgenden Stanze verlegt.
Der Umfang der verschiedenartigen Funktionen des Alexandriners macht deutlich, welche Bereicherung er für die achtzeilige Strophe aus Chaucers Monkes Tale darstellt.

64) A.H. Gilbert, " Spenser's Imitations of Ariosto ", PMLA., 34 (1919), 225 - 232.
Vgl. IV.ii.54;vi.47;vii.47; V.v.57; VI. passim.

5. Methoden der Strophenverknüpfung

Nach der Analyse der Alexandrinerfunktionen könnte der Eindruck entstanden sein, die Stanzen stünden wegen ihrer Endbeschwerung gegeneinander isoliert da. Aber wenn sie auch als in sich geschlossene Erzähleinheiten anzusehen sind, so offenbart Spenser doch eine Fülle stilistischer Kunstgriffe, um seine Strophen untereinander zu verknüpfen und Zusammenhänge herzustellen. Und im Gegensatz zu dem Problem der Alexandrinerfunktionen (S.45) findet sich zu Spensers Technik der Strophenverknüpfung eine ganze Reihe von Aufsätzen aus der Zeit zwischen 1916 und 1952.

M.P. Medary und A.C.L. Brown könnten 1916 mit ihren allgemeinen Untersuchungen zum " Stanza-Linking in Middle English Verse " und zur Herkunft des " Stanza-Linking in English Alliterative Vers " Anlaß oder Grundlage für die auf die FQ bezogenen Analysen von A.H. Gilbert, Ch.F. Tucker Brooke, A. Stein, R.J. Schoeck und W.J.B. Owen gewesen sein.[65] Denn die Ergebnisse von Medary und Brown: Anadiplose und " repetition of a word ... syllable echo ...alliteration "(Brown); Wortwiederholung, auch anaphorisch, Gedankenwiederholung, Alliteration, Wortecho (Medary), tauchen - ergänzt um weitere Erkenntnisse - auch bei den späteren Untersuchungen wieder auf. Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden die bisherigen Forschungsergebnisse jeweils im Zusammenhang mit den entsprechenden Mitteln der Strophenverknüpfung in der FQ herangezogen.

Diese Strophenverknüpfung kann auf lediglich zwei Stanzen beschränkt sein, bindet aber häufig deren mehrere zu ganzen Strophenfolgen. Spenser erreicht auf diese Weise einen stärkeren Zusammenhalt innerhalb der Cantos, als ihn die Einheitlichkeit nur der Szenerie oder des Geschehensablaus herstellen.

---

65) M.P. Medary, "Stanza-Linking in Middle English Verse", Romanic Review, 7 (1916), 243 - 270; - A.C.L. Brown, "On the Origin of Stanza-Linking in English Alliterative Verse", Romanic Review, 7 (1916), 271 - 283; - A.H. Gilbert, a.a.O., 225 - 232; - Ch.F. Tucker Brooke, "Stanza Connection in the 'Fairy Queen'", MLN, 37 (1922), 223 - 227; - A. Stein, "Stanza Continuity in the Faerie Queene", MLN, 59 (1944), 114 - 118; - R.J. Schoeck, "Alliteration as a Means of Stanza Connection in the 'Faerie Queene'", MLN, 64 (1949), 90 - 93; - W.J.B. Owen, "'Orlando Furioso' and Stanza Connection in the 'Faerie Queene'", MLN, 67 (1952), 5 - 8.

Wie wir oben ausführlich dargelegt haben (S.45ff.), entspricht Spenser der metrischen Überlänge des Alexandriners im Vergleich zum Stanzenkörper inhaltlich, indem er stets Aussagen an den Strophenschluß verlagert, die für die Ausschmückung der Erzählung oder für deren Fortgang von besonderer Bedeutung sind. Dadurch wird es ihm möglich, die folgende Stanze durch direkte Bezugnahme auf eben diese Aussage im Alexandriner, bzw. im Schlußcouplet anzuknüpfen. Der Alexandriner wirkt somit durch seine Natur und sein Verhältnis zum Strophenkörper stanzentrennend, bietet sich aber gleichzeitig - darin liegt eine weitere Funktion - durch sein großes inhaltliches Gewicht zu einer direkten Verknüpfung der Stanzen an.

So finden sich in der FQ erstens Stanzen, die, in Nachahmung von Ariosts Technik, mit einem Wort oder einer Wortgruppe beginnen, die gerade zuvor den Alexandriner der vorhergehenden Strophe abgeschlossen hatten.[65b] - Una pflegt die Wunden ihres Ritters, der erschöpft daniederliegt:

"Againe she stricken was with sore affright,
And for his safetie gan deuoutly pray;
And watch the noyous night, and wait for ioyous day.

The ioyous day gan early to appeare,
And faire Aurora from the deawy bed
Of aged Tithone gan her selfe to reare,
With rosie cheekes, for shame as blushing red;..."
(I.xi.50.7 - 51.4)

Spenser verwendet hier das Mittel der Anadiplose (S.110), um seine Stanzen zu binden. Mit Unas Hoffnung auf einen " ioyous day "(50.9) endet der Tag des Kampfes; mit der wörtlichen Wiederaufnahme des " ioyous day "(51.1) setzt die Schilderung des nächsten Morgens ein, dessen (traditionelle) Züge Gutes verheißen. Die Bindung ist einmal optischer Natur, dann aber vor allem klanglicher Art, zumal der Gleichklang des zweimaligen " ioyous " durch das Attribut " noyous "(50.9) zusätzlich gestützt wird.
Die Wiederholung gleicher Ausdrücke[66] im Alexandriner und der folgenden Eröffnungszeile kann sich ausweiten zur Doppelung

---

65b) W.J.B. Owen widerspricht mit seinem Vergleich der Stanzenverknüpfung in Ariosts Orlando Furioso und Spensers FQ der Auffassung von Tucker Brooke, der die Technik der " word repetition " auf Vergil zurückführen will. Auch Gilbert hatte sich auf Ariost-Anklänge festgelegt.
W.J.B. Owen, a.a.O., 5 ff.; - A.H. Gilbert, a.a.O., 229 ff.; - Ch.F. Tucker Brooke, a.a.O., 225 ff.

66) Vgl. I.iv.8.9 - 9.1; xi.20.9 - 21.1; II.v.26.9 - 27.1; VI.x.25.9 - 26.1;26.9 - 27.1.

ganzer Zeilen.[67] Beide Stilmittel erscheinen aber vergleichsweise seltener als Strophen, in denen derartige Wortgruppen in ihrem Wortlaut zwar annähernd identisch, jedoch in andere Sinnzusammenhänge gestellt sind.[68]

Den Mittelpunkt von Canto III.vi bilden u.a. die Freuden des " Gardin of Adonis "(III.vi.39.2), die allerdings auch nicht ganz ungetrübt genießen kann, wer darin lebt, denn " wicked Time "(39.3) ist der Widersacher alles Vergänglichen.

"Great enimy to it, and to all the rest,
That in the Gardin of Adonis springs,
Is wicked Time, who with his scyth addrest,
Does mow the flowring herbes and goodly things,
And all their glory to the ground downe flings,
Where they doe wither, and are fowly mard:
He flyes about, and with his flaggy wings
Beates downe both leaues and buds without regard,
Ne euer pittie may relent his malice hard.

Yet pittie often did the gods relent,
To see so faire Things mard, and spoyled quight:
And their great mother Venus did lament
The losse of her deare brood, her deare delight:
Her hart was pierst with pittie at the sight,
When walking through the Gardin, them she [spyde], ∆aw,
Yet n'ote she find redresse for such despight.
For all that liues, is subiect to that law:
All things decay in time, and to their end do draw.
But were it not, that Time their troubler is,
All that in this delightfull Gardin growes,
Should happie be, and haue immortall blis..."
(III.vi.39.1 - 41.3)

Strophe 39 beschreibt das unerbittlich zerstörende Wirken der allegorischen Gestalt Time; mit " Ne euer pittie may relent his malice hard."(39.9) schließt der Alexandriner resümierend ab. Klanglich und ötisch leiten die Begriffe " pittie " und " relent "(40.1) nahtlos zur nächsten Stanze über. Inhaltlich sind sie aber Teil eines Gegensatzpaares geworden, verwirklicht durch das kontrastierende " yet " und den neuen Bezug auf " gods " und " often "(40.1). " Yet pittie often did the gods relent,..."(40.1) bringt also die inhaltliche Gegenposition, die in den folgenden Zeilen ihren Niederschlag findet, bis das Motiv " time " im Alexandriner wieder auftaucht und so einen Kreis schließt, der beide Strophen wieder zur Einheit fügt: " All things decay in time, and to their end do draw."(41.9)

67) Vgl. II.i.8.9 - 9.1; x.3.9 - 4.1; III.v.45.9 + 46.9 + 47.9; IV.ii.35.9 - 36.1.
Brooke nennt als Beispiele für sich wiederholende Verse: I.v.8.1 + 9.1; III.xi.16.1 + 17.9 und V.iv.17.9 + 18.9. Ch.F. Tucker Brooke, a.a.O., 225 ff.

68) Vgl. I.ix.43.9 - 44.1; II.vii.57.9 - 58.1; III.vi.26.9 - 27.1; IV.iii.12.9 - 13.1.

Schließlich wird auch noch die folgende Strophe durch das erneute " Time "-Motiv in Vers 42.1 mit den beiden vorherigen verknüpft.

Vielleicht am eindrucksvollsten wirken solche Wortspiele, wenn die strophenbindenden Begriffe scheinbar spielerisch variiert und umgestellt werden und wenn sich hinter der spielerischen Leichtigkeit der Abwandlung verstärktes inhaltliches Gewicht verbirgt.[69] - Der Redcrosse Knight soll ein weiteres Mal von der falschzüngigen Duessa verführt werden.

"Then turning to his Lady, dead with feare her found.
Her seeming dead he found with feigned feare,
As all vnweeting of that well she knew,
And paynd himselfe with busie care to reare
Her out of carelesse swowne. ..."
(I.ii.44.9 - 45.4)

Klanglich und vom Schriftbild her werden auch hier zwei Stanzen verknüpft (" dead with feare ... found " - 44.9), doch wird durch das hinzugefügte " seeming ... feigned "(45.1) der Sinn der Alexandrineraussage verkehrt. Der Dichter warnt auf diese Weise den Leser davor, dem Irrtum des Redcrosse Knight zu verfallen, und zu glauben, die Angst Duessa/Fidessas sei echt oder sie liege wirklich tot da.

Im großen und ganzen schienen Spenser diese Methoden der Strophenverknüpfung durch Wortspiel und rhetorische Figuren aber offenbar zu auffällig und eigengewichtig, als daß er sie ständig oder auch nur überwiegend verwenden wollte. Dieser einschränkende Hinweis findet sich auch bei Stein. Er schreibt mit Blick auf die von Brooke genannte Art der Strophenverknüpfung: " Indeed, Spenser apparently tires of it in the later books." Ungleich häufiger fänden sich Stanzen, in denen " the first phrase in the first line of hundreds of stanzas looks back, often awkwardly, to what has just proceeded."[69b]

Damit erfassen wir zweitens den großen Bereich vorwiegend inhaltsbezogener Strophenverknüpfung. Dem Leser fallen einmal die ungewöhnlich häufigen relativischen Anschlüsse in der FQ auf. Das jeweilige Beziehungswort zu who und which bzw. ihren Flexionsformen steht naturgemäß fast ausnahmslos im Alexandriner, wenn es sich um Personen oder einzelne Bezugsobjekte handelt. Soll dagegen die Verbindung zu einem Vorgang hergestellt werden, der im Innern der vorhergehenden Strophe entwickelt wurde, dann benutzt Spenser rückbezügliche Ausdrücke wie with that, therewith, after that, by this.

Ein Beispiel aus der Fülle des Materials möge genügen. Arthur befindet sich auf der Suche nach dem Redcrosse Knight (S.50f):

69) Vgl. I.xi.11.8 - 12.2; II.iv.34.9 - 35.1; III.ii.16.9 - 17.1. - Ch.F. Tucker Brooke, a.a.O., 225 ff.
69b) A Stein, a.a.O., 115.

" But in the same a little grate was pight,
Through which he sent his voyce, and lowd did call
With all his powre, to weet, if liuing wight
Were housed therewithin, whom he enlargen might.

Therewith an hollow, dreary, murmuring voyce
These piteous plaints and dolours did resound; "
(I.viii.37.6 - 38.2)

Spenser hätte ohne Mühe die klagende Antwort des Gefangenen unmittelbar an Arthurs Rufen in 37.6 - 9 anschließen können; die logische Folge des Geschehens, Frage und Antwort, hätte es deutlich angeboten. Doch ist es typisch für die FQ, daß der Dichter sich zusätzlich um eine direkte, verbale Verknüpfung - hier das adverbiale therewith - bemüht.
In vielen anderen Strophen bilden Adverbien wie so, thus, there, bindende Übergänge, ferner Konjuktionen aller Art wie and, but, for, while, yet[69c] und Vergleichspartikel, z.B. like, like as, as when. Hinzu kommt noch das weite Feld der temporalen Anschlüsse, soweit sie nicht schon erwähnt wurden.
Alle diese Methoden inhaltsbezogener Verknüpfung sind derart evident und zahlreich in allen Teilen der FQ, daß sie keiner näheren Analyse bedürfen und auch nicht an ausführlichen Beispielen belegt zu werden brauchen. Ergänzend zu dem Überblick über die Fülle der Verknüpfungspartikel sei der Hinweis gegeben, daß z.B. in Canto I.iii von 44 Stanzen nicht weniger als 29 durch eine der genannten oder auf gleicher Ebene liegenden Wendungen verknüpft werden.[70]
Bezüge zum Inhalt von vorhergehenden Stanzen werden also durch die Verknüpfungen in komprimierter Form nochmals bewußt gemacht, insofern sich aus ihnen Konsequenzen für die Handlung ergeben. So werden die Strophen eng aneinandergerückt.

Schließlich lassen sich aber in einer dritten Kategorie diejenigen Stanzen erfassen, die nicht durch sprachlich-grammatische Bezüge verknüpft werden, sondern deren Bindungen rein klanglicher Natur sind, wobei Doppelwirkungen nicht ausgeschlossen werden sollen. Wir werden noch feststellen können, bis zu welchem Ausmaß Alliteration und Assonanz in enger Verbindung mit dem Endreim den einheitlichen Sprachklang und damit auch die Atmosphäre der FQ bestimmen (S.95ff.). Da erscheint es einleuchtend, daß Spenser ihre Klangeffekte auch zur Bindung der Strophen untereinander herangezogen hat.

69c) Auch zum Aspekt der relativischen und konjuktionalen Anschlüsse finden sich Anmerkungen bei Brooke.
Ch.F. Tucker Brooke, a.a.O., 225 ff.

70) Strophenverknüpfung durch inhaltsbezogene Wendungen in I.iii.1 - 44:
and now (2), yet (3), one day (4), instead thereof (6), to whom (11), which when (13), and (14), now (16), and (18), thus long (19), now (21), soone (22), whom (23), but (24), therewith (25), ere long (26), and (27), and (29), much like, as

Bei der Alliteration erstreckt sich der Gleichklang der Konsonanz im Anlaut oft nur auf Alexandriner bzw. Schlußcouplet sowie auf die Anfangszeile der nächsten Strophe. Die Wirkung kann aber umfassender sein, indem sich ein Buchstabe, beispielsweise stabendes w in V.vi.25, durch die ganze Strophe zieht, um dann noch, ihr Ende überspringend, die Verknüpfung herzustellen. Britomart, im Hause Dolons, meidet den Schlaf, um sich keiner nächtlichen Gefahr auzusetzen. Sie spricht zu sich selbst:

"Ye guilty eyes (sayd she) the which with guyle
My heart at first betrayd, will ye betray
My life now to, for which a little whyle
Ye will not watch? false watches, wellaway,
I wote when ye did watch both night and day
Vnto your losse: and now needes will ye sleepe?
Now ye haue made my heart to wake alway,
Now will ye sleepe? ah wake, and rather weepe,
To thinke of your nights want, that should yee waking keepe.

Thus did she watch, and weare the weary night
In waylfull plaints, that none was to appease;
Now walking soft, now sitting still vpright,
As sundry chaunge her seemed best to ease. ..."
(V.vi.25.1 - 26.4)

Ein außerordentlich dichtes Geflecht von 19 mit w anlautenden Worten durchzieht Strophe 25, wobei die Atmosphäre von Britomarts Kampf gegen sich selbst und den Schlaf verdichtet wird durch die leitmotivische Wiederkehr der Verben " betray ... watch ... wake ... sleepe "(25.2 - 8) in verschiedenen Konstellationen. Die Klangintensität dieser nächtlichen Szene bleibt über den Alexandriner hinweg erhalten, weil dem w-Effekt in Stanze 25 sechs weitere gleiche Anlaute in 26.1 - 4 korrespondieren, und zwar durchweg an Stellen rhythmischen Nachdrucks (" wátch - weáre - weáry - was - wálking ").
Wir haben es also hier mit einer intensiven Strophenverknüpfung zu tun, die sich der Alliterationsbindung bedient und auch die Wortwiederholung einschließt.[71]

Es war vor allem R.J. Schoeck, der Brookes Liste der Strophenverknüpfungen um den Komplex klanglicher Bindungen erweitert hat: " Spenser's use of alliteration for stanza connection is an extremely sensitive and flexible technique."[71b] Auf die Möglichkeit der Strophenbindung mit Hilfe fortlaufender End-

---

Fts. 70) when (31), such (32), when (34), but (35), therewith (37), and (39), but (40), but (41), other (42), who (43), and all the way (44).

71) Vgl. I.vii.15.9 - 16.1; II.x.13.7 - 14.1; III.vii.31.8 - 32.2; V.vi.3 - 4.

71b) R.J. Schoeck, a.a.O., 91.- Schoeck bietet eine große Zahl von Parallelbelegen für klanglich Bindungen zwischen Strophen.

reime hatte Brooke jedoch bereits selbst hingewiesen, und zwar mit dem Hinweis, daß in den meisten Fällen der c-Reim der einen Strophe sich im a-Reim, sltener im b-Reim der folgenden fortsetzt. Als Beispiele nennt eretwa die Reime: " paine...faine ...gaine / faine...plaine "(II.i.20 - 21) oder " away...sway... obay / lay...delay "(IV.x42 - 43).[72] Dies sind zugleich Belege für eine große Zahl von Strophenübergängen, bei denen die Bindung nicht allein auf den Reimvokalismus beschränkt ist, sondern sich auch auf die auslautende Konsonanz erstreckt. Auf jeden Fall trägt die Häufung gleicher Klangelemente durch Alliteration wie durch Endreim entscheidend dazu bei, die Verknüpfung der Strophen zu sichern. Diese Wirkung braucht nicht auf jeweils einzelne Strophenübergänge beschränkt zu bleiben, sondern kann sich in reiner Form oder in Verbindung mit anderen Methoden der Strophenverknüpfung auch über längere Perioden hinweg erstrecken. So enthalten die Strophen II.iv.41.7 - 46.9 insgesamt 23 mal den Reimvokal [ai] , und zwar zunächst als c- und dann durchlaufend als b-Reim. Sir Guyon erweist sich der allegorischen Gestalt Occasion gegenüber als standhaft. Die strophenbindende Reimkette lautet in ihren Teilen: Despight - Night - hight (41 c) - might - delight - right - fight (42 b) - flight - light - behight - fight (43 b) - strife - rife - knife-life (44 b) -knight - might - fight - sight (45 b) - despight - right - empight - might (46 b). In neunzehn Fällen ist also über den Reimvokal hinaus auch die folgende Konsonanz identisch.

Natürlich erhalten nicht alle Stanzen in der FQ eine besondere Verknüpfung. Sie bedürfen ihrer auch nicht unbedingt, wenn z.B. ruhige, gleichmäßige Bewegungsabläufe im Mittelpunkt stehen, wenn Beschreibungen sich über mehrere Stanzen hinziehen. Die Einheitlichkeit der Vorstellung reicht dann aus, um Strophen auch ohne spezielles Verknüpfungsmittel verbunden erscheinen zu lassen. Das gilt ebenfalls für viele Dialog-Partien, in denen durch Fragen und ihre direkte Beantwortung Gedanken entwickelt oder Ereignisse nachgetragen werden, deren Kenntnis jetzt für das Verständnis des Lesers notwendig ist.

Im allgemeinen jedoch benutzt Spenser die große Zahl der ihm zu Gebote stehenden Mittel zur Verknüpfung von Strophen, um den Eindruck sich folgerichtig auseinander entwickelnder Ereignisse

72) Ch.F. Tucker Brooke, a.a.O., 224.
Vgl. auch: I.i.30 - 31;ii.14 - 15;xi.45 46; II.v.37 - 38; IV.iii.10 - 11; V.iv.26 - 27, hier als c- und b-Reim.

zu vermitteln. Er beseitigt die Gefahr der ständigen unverbundenen Reihung von Strophen und schließt ihre Isolierung voneinander aus. Auch auf diese Weise unterstützt Spenser jenes epische Fließen, auf dessen Zustandekommen er so große Sorgfalt verwendet (S.65ff.).
Durch die Wiederaufnahme sprachlicher Formen und inhaltlicher Bezüge aus dem Alexandriner, dem Höhepunkt der vorhergehenden Stanze, entsteht ein kontinuierliches Auf und Ab der Stanzen, das - dem Epos gemäß - typisch für die FQ ist.

6. Zusammenfassung zur Struktur der Spenserstanzen

Die Analysen zu Spensers Strophenstrukturen haben also - über die detaillierten Zwischenbilanzen am Ende der einzelnen Untersuchungsabschnitte hinaus - als Ergebnis erbracht, mit welch unerhörtem Formbewußtsein und Formgefühl der Dichter der FQ eine selbstgeschaffene Strophenform von epischem Ausmaß und mit ausgeprägter Eigengesetzlichkeit handhabte und erfüllte.

Wir haben fest gestellt, wie variantenreich (S. 29 - 31) und doch zugleich höchst inhaltsbezogen (S. 24 - 28 und S. 32 - 44) die neunzeilige Stanze strukturiert wurde und wie, ungeachtet ihres Aufbaus und ihrer Inhalte, Spenser generell bemüht war, die Nachdruckstellen seiner Aussagen an die Strophenenden zu legen. Er funktionalisierte die Grundanlage seiner Stanze, vor allem aber die metrische Sonderstellung des Alexandriners auf mannigfache Weise (S. 45 - 55). Spensers ausgeprägter Sinn für epische Weite der Darstellung äußerte sich nicht zuletzt in einem intensiven Streben nach enger Verknüpfung seiner Stanzen (S. 56 - 63).

Diese Erkenntnisse zum inneren und äußeren Aufbau der Strophen sollen im folgenden Abschnitt II an Spensers Rhythmus- und Klanggestaltung geprüft, ergänzt und vertieft werden.

Abschnitt II: Zur Rhythmus- und Klanggestaltung

1. Spensers Sprach- und Versrhythmus in der FQ

Wenn Spenser den Jambus, die regelmäßige Folge unbetonter und betonter Silben, als metrische Grundeinheit seiner Stanzen gewählt hat, so bedeutet das noch nicht, daß auch tatsächlich jede Zeile der FQ fünf Hebungen bzw. sechs im Alexandriner und ebenso viele Senkungen enthält, obwohl sie aus zehn bzw. zwölf Silben besteht. Metrum ist ein äußeres Schema, das vomRhythmus überlagert und erst durch ihn mit Leben erfüllt wird. Ein Rhythmus aber, dessen Kennzeichen die starre Gleichförmigkeit des Wechsels unbetont-betont ist, müßte in einer erzählenden wie in jeder anderen Versdichtung lähmende Wirkung hervorrufen.

Würde man die FQ, ohne Rücksichtnahme auf Sinn und Inhalt der Worte, scharf skandierend lesen, man wäre erstaunt über die unendliche Sorgfalt, die Spenser auf die Füllung der Zeilen in Bezug auf die Silbenzahl legt. Auf mehr als 33 000 Verse entfallen lediglich vier unvollständige Verse[73], und nur ein einziger Alexandriner hat, in Nachahmung eines Briefschlusses, drei überzählige Silben, " So bids thee well to fare, Thy neither friend nor foe, Fidessa."(I.xii.28.9)
Daneben nimmt Spenser sich noch die Freiheit, gelegentlich weiblichen Reim zu verwenden, d.h., die Zeilen um eine elfte bzw. dreizehnte Silbe zu verlängern. Weibliche Reime treten so gut wie ausschließlich in den Büchern IV bis VI der FQ auf (S.90). Der insgesamt also äußerst exakten Einhaltung der Silbenzahl der Verse steht eine sehr variable Gestaltung rhythmischer Normen gegenüber. Über die Beurteilung des Spenserschen Rhythmus hat es in der Spenser-Forschung keine grundlegenden Meinungsverschiedenheiten gegeben. B.E.C. Davis charakterisiert ihn zutreffend, wenn er sagt:

" The predominant effect of Spenser's verse is polysyllabic; its prevailing ease and fluency is largely dependent upon the recurrence of light stressed vowels in polysyllabic groups and the counterpoint of this polysyllabic phrasing against a iambic norm."[74]

" Polysyllabic effect " bedeutet, daß der Rhythmus als unbeschwert, übergangslos fließend, als im Gesamteindruck auf ständiges kraftvolles Akzentuieren verzichtend, empfunden wird.

---

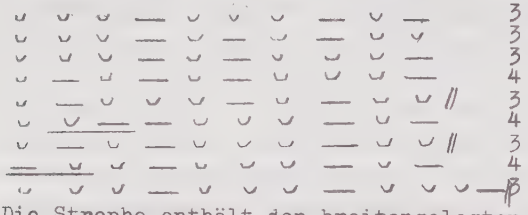
73) Vgl. II.iii.26.9;vii.55.9; III.iv.38.7;ix.37.5.
74) B.E.C. Davis, a.a.O., 195.

Wir wollen diese theoretische Erklärung an einigen Beispielen [illegible] verdeutlichen und aus ihnen nach Möglichkeit einige von Spensers Mitteln ableiten, die diesen Effekt bewirken.

In Canto III.i erreichen der Redcrosse Knight und Britomart den " stately port of Castle Ioyeous "(III.i.31.2), in dem die verführerische " Lady of delight "(31.9) der Ritter harrt, die sich in ihren lasterhaften Netzen verstricken und um die Tugend der Chastitie gebracht werden sollen. Britomart, in ihrer Ritterrüstung als Frau nicht zu erkennen, erregt mit ihrer Schönheit die Begierde der Schloßherrin. Diese Schönheit wird in Strophe 43 dargestellt.

"As when faire Cýnthia, in dárkesome níght,
Is in a nóyous clóud enuéloped,
Where she may fínd the súbstaunce thin and líght,
Breakes fórth her síluer beámes, and her bright héd
Discóuers to the wórld discómfited;
Of the póore traueller, that went astráy,
With thousand blessings she is héried;
Súch was the beáutie and the shíning ráy,
With which faire Britomart gaue líght vnto the dáy."
(III.i.43.1 - 9)

Die Rhythmusanalyse dieser Verse gibt, im Schema dargestellt, das folgende Bild:



75)

Die Strophe enthält den breitangelegten Vergleich Britomarts mit der Mondgöttin Cynthia. Das tertium comparationis an sich erstreckt sich über das Quintett (43.1 – 5), wird aber mit einer traditionellen Anspielung auf den preisenden " poore traueller "(43.6) noch um ein Couplet ausgeweitet (43.6 - 7). Erst dann folgt im Schlußcouplet die Wendung zum Bezugspunkt des Vergleichs, zu Britomarts " beautie and ... shining ray " (43.8) (S.32f.). Die lichte Atmosphäre dieser Stanze verwirklicht sich einmal in der Wortwahl, da Spenser durch " faire

75) Die Zahlenangaben hinter metrischen Analysen bezeichnen sprachlich realisierte Hebungen (—), Schrägstriche (//) deuten syntaktische Einschnitte an. Wo der Sprachrhythmus dem Metrum entgegenwirkt, sind die entsprechenden Takte im Druck kenntlich gemacht. Die schematischen Rhythmusdarstellungen wurden aus Gründen der Übersichtlichkeit in dieser Arbeit nicht interlinear angelegt. Statt dessen sind zusätzlich die rhythmisch verwirklichten Hebungen in den betr. Textabdrucken durch stresses gekennzeichnet.

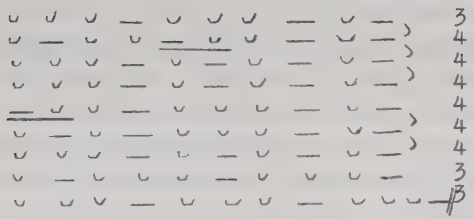
Cynthia ... thin and light ... siluer beames ... her bright hed ... with ..blessings she is heried ... beautie ... shining ray " in betontem Maße Assoziationen zu Licht, Glanz, Strahlen im Leser erweckt. Klanglich überwiegt heller einschmeichelnder Vokalismus. Dem entspricht ein leichter, behende fließender Rhythmus, der - nur durch zwei Sinneinschnitte jeweils bei einem Wechsel der Perspektive am Ende der Verse 5 und 7 aufgehalten - in keiner Zeile das Maß der metrisch vorgesehenen Hebungen erreicht. Fünf der zehnsilbigen Verse kommen mit nur drei Tonstellen aus (Verse 1 - 3, 5, 7), und sogar der Alexandriner liest sich sinnvoll dreihebig. Die übrigen drei Verse enthalten vier Hebungen (Verse 4, 6, 8). Damit bestehen die Verse aus überwiegend unbetonten Silben, was eben den Eindruck des polysyllabic effect ausmacht. Starken Anteil daran hat der betont schwerelose Zeilenauftakt der Verse 1 - 3 und 9, wo jeweils drei Senkungssilben der ersten Hebung in " Cynthia ... noyous ... find ... Britomart " vorangehen. Diese Erscheinung des unbeschwerten Auftakts sowohl beim Einzelvers wie bei der Strophe kann als charakteristisch für Spenser gelten, denn der inhaltliche Nachdruck der Verse liegt meist auf dem Zeileninnern bzw. oft auf den Reimwörtern-und in Bezug auf die gesamte Stanze, wie dargestellt - auf dem Alexandriner und seiner Umgebung am Strophenende. Häufungen von Senkungssilben, meist in Form von Dreiergruppen, entstehen stets dann, wenn im Innern der Verse oder an ihrem Anfang eine metrische Tonstelle sprachlich nicht realisiert wird. In Strophe 43 kommt das insgesamt dreizehn Mal vor, wie die schematische Darstellung zeigt. Mit zwei Ausnahmen fallen die Hebungen dieser Strophe auch auf Positionen, an denen sie metrisch zu erwarten sind. Die erste Ausnahme entsteht durch das direkte Zusammentreffen des charakterisierenden Adjektivs póore mit der ebenfalls tontragenden Stammsilbe von tráueller; hier weicht Spenser also vom jambischen Wechsel unbetont-betont ab. Die zweite Abweichung ist eher regulärer Art, da es sich hierbei nur um die Umstellung des Versauftakts in Zeile 8 handelt. Bezeichnenderweise leitet diese Taktinversion[76] von Cynthia zu Britomart über und akzentuiert damit das Überschwenken von der Bild- zur sachlichen Bezugsebene. Da der Alexandriner dieser Strophe inhaltlich nicht besonders hervorsticht, setzt sich die leichte rhythmische Bewegung der Stanze bis in die Schlußzeile hinein fort.

76) Zur spezifischen Wirkung dieses Stilmittels vgl. S. 80ff.

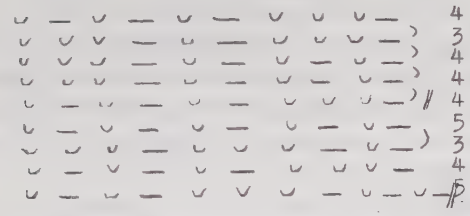
Wir haben uns nun zu fragen, welche sprachlichen Merkmale Spensers zu seinem polysyllabic effect führen. In erster Linie ist dafür das rasche Aufeinanderfolgen unbetonter Wörter und Silben in III.i.43 verantwortlich. Senkungsfolgen entstehen etwa durch: Konjunktionen und einsilbig unbetontes Adjektiv (As when faire - 43.1); Hilfsverb, Präposition, unbestimmten Artikel (Is in a - 2); Präposition, Personalpronom, Hilfsverb (Where she may - 3); Präposition, Relativpronomen, formelhaftes Adjektiv (With which faire - 9) oder Präposition und Artikel (vnto the - 9). Die Strophe enthält ferner sieben drei- oder mehrsilbige Wörter, die vor allem dann die Zahl der Senkungen erhöhen, wenn auf die Stammbetonung noch zwei unbetonte Silben folgen, " Cýnthia - enuéloped - (discouers) - discómfited - tráueller - héried - Brítomart ". Die drei Partizipien unter diesen Beispielen geraten zudem mit ihrer silbischen Endung -ed in Endreimposition (b-Reim) und könnten eigentlich nur bei scharf skandierendem Lesen zu Hebungen, korrespondierend zu hed (43.4), aufgewertet werden (S.66). Jedoch dürfen wir annehmen, daß Spenser den Sprachrhythmus soweit über das Metrum stellte, daß wir es hier mit drei Senkungssilben in Endreimposition zu tun haben. Fassen wir unsere Beobachtungen zum Rhythmus von Stanze III.i. 43 zusammen, so ergibt sich ein in enger Entsprechung zum Inhalt leicht und ungebrochen fließender Rhythmus von fast rein jambischem Charakter.

Ähnliche Beobachtungen können wir auch an zwei Stanzen aus Canto VI.xii machen . Calidores Streben nach der Tugend der Courtesie ist der Erfüllung nahe. Während er das " Blatant Beast "(VI.xii.Zeile 3) zu erjagen sucht, lüftet der Erzähler das Geheimnis von Pastorellas Geburt, wenn ihre Amme Melissa beim Ankleiden das " rosie marke "(VI.xii.15.6) auf Pastorellas Brust entdeckt.

"Who in a mórning, when this Máyden fáire
Was díghting her, háuing her snówy brést
As yet not láced, nór her gólden háire
Into their cómely trésses déwly drést,
Cháunst to espý vpon her yúory chést
The rósie márke, which she remémbred wéll
That lit'le Ínfant had, which fórth she kést,
The dáughter of her Lády Cláribell,
The which she bóre, the whiles in príson she did dwéll."
(VI.xii.15.1 - 9)



Which wéll auízing, stréight she gan to cást,
In her concéiptfull mýnd, that this faire Máyd
Was that same infant, which so lóng sith pást
She in the ópen fiélds had loósely láyd
To fórtunes spóile, vnáble it to ayd.
So fúll of jóy, streight she rán in hást
Vnto her místresse, being hálf dismáyd,
To téll her, hów the héauens had her gráste,
To sáue her chýlde, which in misfórtunes móuth was pláste."
(VI.xii.16.1 – 9)



Von ihrer Strukturierung her gehören beide Strophen wie schon III.i.43 (S. 66) zu den für die FQ so charakteristischen Stanzen mit weitausladender Satzführung. So besteht Strophe 15 aus einem einzigen Satzkomplex, und auch Strophe 16 zeigt nur einen Sinneinschnitt nach Vers 5. Inhaltlich entspricht dieser außerordentlich zurückhaltenden Gliederung die Geschlossenheit der Vorstellung: die Enthüllung von Pastorellas wahrer Herkunft durch die Amme (VI.xii.15) und in Strophe 16 die Reflexion der Amme über das Gesehene sowie - nach der Zäsur mit neuer Blickrichtung - ihre Hinwendung zu Lady Claribell. Rhythmisch kann, wie das Schema zeigt, auch in diesen Stanzen keine Rede sein von einer starren Erfüllung des Metrums. Auch hier herrschen vier- bzw. dreihebige Verse vor. Der jambische Charakter der Verse ist an keiner Stelle nachhaltig gestört; von den beiden Taktinversionen in VI.xii.15 ist die zweite von Bedeutung, da sie im Auftakt von Zeile 5 exakt mit dem syntaktischen Wendepunkt der Strophe zusammenfällt, die vom Subjekt who (15.1) ansteigt bis zur Fortsetzung des Hauptsatzes, dem "...Chaunst to espy vpon her yuory chest/ The rosie marke ..."(15.5 - 6). Danach fällt die Sinnkurve über einige untergeordnete Nebensätze bis zum Strophenende. Der Höhepunkt liegt hier in Abweichung

von Spensers sonstiger Praxis einmal in der Strophenmitte. Auch die Strophen 15 und 16 enthalten viele Senkungshäufungen im Versauftakt (Verse 15.1, 3, 4, 7, 9; 16.2 - 4, 7) wie in ihrem Innern (passim), und zwar meist aus ebensolchem Aufeinanderfolgen von Konjunktionen, Pronomen, Hilfsverben, unbetonten Adjektiven, Präpositionen und anderen schwachtonigen Sprachpartikeln wie in III.i.43. (S.68) Und dennoch entsteht der Rhythmus-Fluß hier aus einem noch entscheidenderen Vorgang, nämlich aus dem Enjambement. Wie auch das Schema von Strophe 15 zeigt, ziehen sich Satz- und Sinnzusammenhänge bei fünf Zeilenenden übergangslos in die nächste hinüber, in Strophe 16 haben ebenfalls fünf Verse Zeilensprung (15.1 - 3, 5, 6; 16.1 - 4, 6). Das ist ein außergewöhnlich verdichtetes Auftreten dieses Stilmittels und in dieser Intensität nicht symptomatisch für die FQ. Zugunsten eines intensiven Sprachflusses überspielt das Enjambement den strengen Verscharakter, der im wesentlichen dann durch den Klang der Reimwörter gewahrt wird. Mit Hilfe des Zeilensprungs in mehreren aufeinanderfolgenden Versen der Strophen 15 und 16 bindet Spenser sie verstärkt zu Sinneinheiten der oben dargestellten Art (S.69).
Wir wollen das Auftreten des Enjambements zum Anlaß nehmen, im folgenden - von den genannten Beispielen abstrahierend - eine Reihe von Stilmitteln in Komplexen zu erfassen, die zum Fließen des Rhythmus und zum polysyllabic effect in der FQ beitragen.

In Spensers Epos ist das Enjambement ganz offenbar nur ein Mittel unter vielen anderen, um den Rhythmus zu beschleunigen, denn von den 492 Strophen unserer Auswahl (S.29) enthalten nur etwa 20 % überhaupt keinen Fall von Zeilensprung. Ein und zwei ineinanderübergehende Zeilen kommen in etwa 60 % der Stanzen vor, und nur die restlichen knapp 20 % der Strophen haben jeweils drei bis fünf Fälle von Enjambement. Zu dieser etwa ein Fünftel umfassenden Gruppe gehören die interpretierten Beispiele VI.xii.15 - 16. Insgesamt dürfte ungefähr jede fünfte Zeile ohne scharfe Zäsur über das Reimwort hinweglaufen, wobei bereits berücksichtigt ist, daß die Alexandriner als Strophenabschluß für den Zeilensprung nicht mehr in Frage kommen.
In der Literatur hat sich eigentlich nur J. Walters Bennett mit Spensers Enjambement-Technik befaßt. Bei ihrem Versuch, die Entstehungszeit einzelner Teile der FQ zu bestimmen, hat sie neben weiblichen Reimen und compounds auch Spensers Verwendung des Enjambements herangezogen. Sie nennt dabei für die Bücher IV - VI etwa zwei Fälle von Zeilensprung als Richtwert pro

Stanze und liegt damit etwas über unseren Durchschnittsergebnissen. Sélincourt weist noch darauf hin, daß das Enjambement zu Spensers " devices to avoid monotony " gehört.[76b] Es liegt in der Natur der Sache, daß der Zeilensprung um so wirksamer wird, je großräumiger die Strophe gegliedert ist, und in der Tat finden sich Stanzen mit Enjambementhäufung vorwiegend unter den ein- bis dreiteiligen Strophen.[77] -

Der Alexandriner von Strophe VI.xii.15 (S. 68) lautet nach der Zäsur "..the whiles in prison she did dwell." Diese grammatisch nicht erforderliche Umschreibung mit einer Form von to do führt uns zu einem ganzen Katalog von Spenser eigentümlichen sprachlichen und grammatischen Erscheinungen, der zeigt, wie der Dichter an seiner Sprache gearbeitet hat, um den unbeschwerten Rhythmus der FQ zu erzielen.

Solche Umschreibungen mit to do z.B. tauchen fortlaufend auf,[78] und zwar auch in Aussage- und bejahten Sätzen und ohne daß eine emphatische Akzentuierung des Inhalts sie erforderlich machte. Spenser gewinnt damit zusätzliche Senkungssilben, die ihm gegebenenfalls helfen, das jambische Prinzip zu wahren. Der Leser gewöhnt sich sehr an diese Sonderform des Silbenfüllens, ist aber doch unangenehm berührt, wenn dasselbe Stilmittel gleich fünfmal in einer einzigen Strophe auftaucht.

"Therefore I doe not any one enuy,
Nor am enuyde of any one therefore;
They that haue much, feare much to loose thereby,
And store of cares doth follow riches store.
The litle that I haue, growes dayly more
Without my care, but onely to attend it;
My lambes doe euery yeare increase their score,
And my flockes father daily doth amend it.
What haue I, to praise th'Almighty, that doth send it?"
(VI.ix.21.1 - 9)

Eine zweite Möglichkeit von Umschreibungen ist die durch Verben, die dem Begriff des Anfangens angehören (to begin, gan, to set oneself). Verben des Sich-Näherns werden oft durch nigh, near (" he approched neare "- VI.xii.25.9) und solche des Zurückweichens durch zusätzliches back und back again erweitert. - Eine andere für die FQ recht typische Erscheinung ist die Erweiterung des Infinitivs mit to durch präpositionales

---

76b) J. Walters Bennett, The Evolution of the Faerie Queene, New York (1960²), 268 ff.

77) Vgl. I.vii.3;19;31;47; II.i.45; III.v.4;15;16; IV.ii.1;5; 44;48;52.

78) Vgl. I.vi.10.1,2,4,7;vii.41.5,8;viii.31.9; III.iv.17.6; IV.iii.9.9; V.iv.19.1; VI.iv.33.9.

for, das weder inhaltlich noch grammatisch notwendig erscheint: " Vertue giues her selfe light, through darkenesse for to wade." (I.i.12.9)[79]

Alle diese stilistischen Freiheiten Spensers dienen metrischen Erfordernissen. Sie schaffen ausnahmslos zusätzliche kurze und schwachtonige Silben zur Auffüllung der Zeilen. Dieses Ziel erreichen auch erhaltene Flexionsendungen (-est, -eth) der zweiten und dritten Person Singular des Präsens, alte Pluralendungen auf -es und -en sowie das Präteritumsuffix -ed. Diese Formen werden von Spenser nicht durchgehend verwendet. Sie erscheinen nach Bedarf oder werden silbisch gesprochen, wenn es die Füllung der Verse erfordert. Zur Erläuterung dienen einige Kurzbeispiele aus Canto I.vi., wo sich auf engstem Raum verschiedene von Spensers Mitteln der Sprachmanipulation aus metrischen Gründen nachweisen lassen. " As when a ship .../ An hidden rocke escapéd hath vnwares /..." - so beginnt Strophe I.vi.1.1 - 2, und sie endet mit "...this Elfin Knight,/ Hauing escapt so sad ensamples in his sight." In Vers 2 mangelte es an einer Senkungssilbe, also verlieh Spenser dem Partizip silbischen Charakter; in Vers 9 war das nicht der Fall, also blieb es beim zweisilbigen stimmlos auslautenden escapt (vgl. auch amazéd - amaz'd - I.vi.9.6, 10.1). " By vew of her he ginnéth to reuive /..."(I.vi.17.1) belegt die silbische Flexionsendung -eth (vgl. auch she importunéth - I.vi.6.4).

Gewiß waren solche Flexionsendungen allgemein gebräuchlich, aber man wird E.F. Pope zustimmen, wenn sie schreibt: " In Spenser they are unusually frequent and are made entirely subservient to metrical purposes." Und Watkins meint, Spenser habe " the metrical value of the short syllable, effective for melodic purposes and for swift moving " bei Chaucer erkannt und von ihm übernommen.[80]

---

79) Vgl. I.iv.9.9;vi.2,8;4.6;26.1;ix.20.2;x.38.1;xii.34.7.- Auch F. Günther sieht in den oben genannten Erweiterungen bzw. Umschreibungen den Sinn, die Zeilen mit schwachtonigen Silben aufzufüllen.
F. Günther, "Edmund Spensers syntaktische Eigenthümlichkeiten", Herrigs Archiv, 55 (1876), 17 ff.
G. Young glaubt, Spenser schaffe sich durch Anhäufung von "mononsyllables" (Young) und durch die Verwendung an sich entbehrlicher Wörter wie " to do, for to, full, most, the which " u.a.m. eine Art Ersatz für die weggefallenen Flexionsendungen der englischen Sprache.
G. Young, a.a.O., § 181.

80) Vgl. S. 73.m.

Spenser verstand es andererseits,durch Elimination von Vorsilben: (be)gan, (be)twixt - I.vi.4.8; 12.3, und durch Kontraktionen wie in flatt'ring, count'nance (I.vi.5.1; 12.9) überzählige Silben auszuscheiden. Demselben Zweck dienen auch zahlreiche Elisionen wie in th'Image (I.vi.19.7), t'efforce (I.vi. 4.9) u.a.m.

Daß drei- und mehrsilbige Wörter in erheblichem Maße dazu beitragen, den polysyllabic effect zu erzeugen, wurde bereits für Stanze III.i.43 (S. 68) nachgewiesen. Dort tauchten auch schon die dreisilbigen Eigennamen Cynthia und Britomart auf, die im Zusammenhang mit Spensers betontem Hang zu dreisilbiger Namengebung überhaupt zu sehen sind. Es ist klar, daß die Fülle der

80) E.F. Pope, " Renaissance Criticism and the Diction of the Faerie Queene ", PMLA, XLI (1926), 608.-
W.B.C. Watkins, Shakespeare and Spenser, Princeton (1950), 266.

Solche rhythmischen Erscheinungen gehören auch in den Zusammenhang von Spensers Bemühen um eine Archaisierung seiner Sprache, die dem Sagenstoff eine ihm gemäße Ausdrucksform geben sollte. Eine Betrachtung der Archaismen oder auch anderer sprachlicher Quellen, etwa des lateinischen oder normannischen Wortgutes, ist für die Erfüllung der Strophen, für eine überwiegend metrische Fragestellung also, unergiebig. Ich verweise statt dessen auf einige Spezialarbeiten.
Wagner untersucht Spensers Wortgut u.a. auf Übernahmen von Chaucer und aus dem nördlichen "Lancashire Dialect"; er äußert sich zu " archaic signification " und " archaic shape " der Wörter und verweist auch auf französische Akzentuierungsgewohnheiten bei Spenser.
G. Wagner, On Spenser's Use of Archaisms, Diss., Halle (1879).-
Renwick geht weiter als Wagner und zeigt zusätzlich Zusammenhänge zwischen Spensers Bemühen um Bereicherung seiner Sprache und den Tendenzen der französischen Pléiade-Bewegung um du Bellay und Ronsard auf: " Spenser and the Pléiade... not only accepted the language of their time and country, but they sought out beautiful and significant terms whereever zhey were to be found..."
W.L. Renwick, " The Critical Origins of Spenser's Diction ", MLR, 17 (1921), 1 - 16, hier: 16. -
E.F. Pope schließlich bezieht die folgende allgemeine Erkenntnis voll auf Spensers Sprache: " Broadly stated, there were three main principles of the theory of diction as developed in the Renaissance; the necessity of enriching the vernacular; the use of archaisms as a literary device; and the preservation of decorum in all its phases."
E.F. Pope, " Renaissance Criticism...", a.a.O., 583. -
Der Dichter soll nach diesen Ansichten also entleihen, erfinden, ändern, umstellen, sammeln, um die Sprache seinen Zwecken gemäß zu formen.

Während bei Wagner, Renwick und Pope die Untersuchungen gewissermaßen rückwärtsgerichtet den Quellen Spensers nachspüren, prüft H.C. Wyld, der sich ebenfalls speziell mit der Sprache Spensers befaßt, Spensers Einfluß auf die poetic diction der nachfolgenden Literatur. Wyld verherrlicht Spensers Werk dabei so enthusiastisch, daß man seinen Ergebnissen mit erheblicher Skepsis begegnet.
H.C. Wyld, " Spenser's Diction and Style in Relation to those of Later English Poetry ", A Grammatical Miscellany offered to Otto Jespersen on his Seventieth Birthday, Copenhagen, London (1930), 147 - 165.

Beispiele und die Häufigkeit ihrer Verwendung nicht ohne Einfluß auf einen unbeschwerten Rhythmus bleiben kann, vor allem wenn die Eigennamen auf der ersten Silbe betont sind und die Personen als Paare oder in Dreiergruppen mit klangähnlichen Namen auftreten: Cýmochles, Pýrochles, Gýmochles (II.viii.); Díamond, Príamond, Tríamond (IV.ii.); Ámidas, Brácidas (V.iv.); Flórimell, Márinell (III.iv.); Pástorell, Cláribell (VI.xii.); Ártegall (III.i.); Ámoret (III.vi.); Sátyrane (III.vii.); Páridell (III.9); Scúdamore (III.xi.); Búsirane (III.xii.). Die Liste ließe sich noch erheblich erweitern.
Die Namen mit dem Akzent auf der Mittelsilbe fügen sich dem jambischen Schema reibungsloser ein und wirken in ähnlicher Weise: Duéssa, Fidéssa, Orgóglio (I.v.); Amávia (II.i.); Acrásia (II.xii.); Bel-phóebe (III.vi.); Malbécco (III.x.).

Damit haben wir eine weite Skala der auffälligsten Hilfsmittel zusammengestellt, die Spenser in sehr pragmatischer Weise zur Gestaltung des Rhythmus in der FQ heranzog. Er hat zusätzliche schwachtonige Silben geschaffen, wo er ihrer bedurfte, und er hat in ebenso freier Handhabung der Sprache Silben abgestoßen, wo sie der Einhaltung des jambischen Verscharakters und des Zeilenumfangs hinderlich waren. " Orthography and diction are alike made subservient to metre, rhyme and rhythm."[81] Wieder besticht Spenser durch den Reichtum seiner dichterischen Mittel und durch die Vielseitigkeit ihrer Anwendung, wie wir das bereits bei den Betrachtungen zur Struktur der Stanzen erkannt hatten (S.24 - 64).

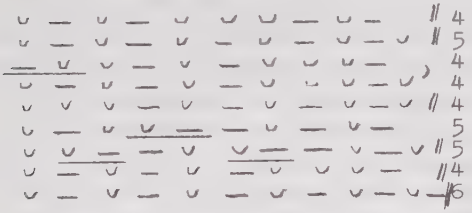
Unsere Analysen der Stanzen III.i.43 (S.64) und VI.xii.15 - 16 (S.68) hatten ergeben, daß der Rhythmus begünstigt durch weiträumige Strukturierung, Enjambement, Einhalten des jambischen Schemas und das Fehlen von Sinnschnitten im Inneren von Versen - als weitgehend fließend gekennzeichnet werden kann. Die Zahl der Hebungen je zehnsilbige Zeile lag wechselnd bei drei oder vier. Zwar gibt es sicherlich keine Regel von allgemeiner Gültigkeit, auf welche Weise Stanzen der FQ zu lesen sind. Jeder Leser muß stets subjektiv neu entscheiden, ob er Verse wie " And eke those six, which látely with her fóught,/ Nów were disármd, and did them sélues presént / Vnto her véw, and cómpany vnsóught;"(III.i.44.1 - 3) mit jeweils drei oder vier Nachdruckstellen auffaßt. Doch setzt die Zahl bedeutungs- und nachdruckschwerer Verben, Substantive und charakterisierender Ad-

81) E.F.Pope, " Renaissance Criticism ...", a.a.O.,616.

jektive und Adverbien eine natürliche Grenze, die auch bei rhythmisch sehr flüssigem und die Schwerelosigkeit betonendem Lesen nicht unterschritten werden kann. Diese Grenze wird aber unzulässig durchbrochen, wenn man für die Normalzeile in der FQ, den Alexandriner also ausgenommen, lediglich drei Hebungen ansetzt, wie es B.E.C. Davis tut.[82] Mag das für die wenig gegliederten Strophen mit bis zu drei Zeilengruppen und ihren gemessenen Bewegungsabläufen, geschlossenen Bildern, Schilderungen, Reflexionen und Vergleichen wenigstens annähernd zutreffen, so läßt sich die These für bewegtere Handlungsabläufe nicht aufrecht erhalten. Wir wollen auch diese Behauptung an Beispielen prüfen.

In Strophe V.v.6 handelt es sich um den Zweikampf zwischen Artegall und Radigund, den wir bereits bei den Strukturanalysen untersucht haben (S.270).

"The Trúmpets sóunded, and the fíeld begán;
With bítter strókes it bóth begán, and énded.
She at the fírst encóunter on him rán
With fúrious ráge, as íf she had intended
Out of his bréast the véry heárt haue rended:
But he that had líke témpests óften tride,
From that fírst flaw him selfe right wéll defended.
The móre she rág'd, the móre he did abíde;
She héwd, she fóynd, she lásht, she láid on eúery síde."
(V.v.6.1 - 9)



Infolge der starken Gliederung der Strophe in kleine Zeilengruppen oder in Einzelverse (1 - 1 - 3 - 2 - 1 - 1) und der fünf Zäsuren am Ende der Verse V.v.6.1, 2, 5, 7, 8 ist der Leser gezwungen, nach diesen Pausen ständig neu anzusetzen. Der mehrfache Wechsel der Perspektive zwischen Gesamteindruck und Einzelaspekten (S.28) läßt jenen behenden rhythmischen Fluß nicht entstehen, den wir etwa aus Strophe III.i.43 (S.67) kennen. Und auch ein zweites Charakteristikum jener Verse fehlt - die beherrschende Überzahl der kurzen, unbetonten Silben im Zeileninnern oder im Auftakt. Wo die Darstellungsweise Spensers sich verdichtet, wo seine Aussagen oder die seiner Gestalten

82) " The normal Spenserian line, in contradistinction to that of more forceful poets like Marlowe or Milton, does not contain more than three stressed long vowels."
B.E.C. Davis, a.a.O., 196.

pointierter werden, da treten bedeutungsschwere Wörter mit nachdrücklicher Betonung an die Stelle der oben genannten leichten Wortkonstellationen.

" With bítter strókes it bóth begán,and énded."(6.2) ... ist wohl eine Zeile, die nur mit voller Erfüllung des jambischen Versprinzips, also fünfhebig, gelesen werden kann: strokes ist das zentrale Bild dieses Verses (und der ganzen Strophe), es wird verstärkt durch das zu betonende Attribut bitter ; die Gesamtvorstellung with bitter strokes ist Inhalt des Parallelismus it both began, and ended, dessen Teile ebenfalls nachdrücklich gesprochen werden wollen. Ähnlich akzentuiert sind die Aussagen aller anderen Verse dieser Strophe auch, von denen ich fünf mit vier Hebungen ansetzen und die übrigen vier einschließlich des Schlußverses als voll erfüllt ansehen würde. Der Alexandriner belegt mit dem entfesselten Wüten der Amazone gegen Artegall ganz deutlich das Strophenende mit einem Höhepunkt. Rhythmische Verdeutlichung dieser Klimax ist die volle Einhaltung des Metrums durch eine Prädikatsreihe, deren vier Glieder ebenso an metrischen Tonstellen erscheinen wie die Stammsilben der nachfolgenden Ortsbestimmung: " She héwd, she fóynd, she lásht, she láid on éuery síde."(6.9)

Die Dramatik der Szene in V.v.6 läßt offenbar auch nicht mehr zu, daß das Wechselgesetz von unbetont-betont strikt eingehalten wird, denn in vier Takten setzt Spenser sich darüber hinweg. Die Hinwendung zu Radigund in Zeile 3 springt durch die Taktinversion im Versauftakt dem Leser ins Blickfeld, Shé at... him ran,... In den Wendungen líke témpests, first fláw, right wéll(6.6 - 7) prallen jeweils zwei Hebungssilben ohne unbetonte Zwischensilbe aufeinander.

Nicht ausgewogen schwereloses Gleiten, sondern kräftige Betonungen und eine hinsichtlich der Hebungen weitgehende Erfüllung des Metrums kennzeichnen den Rhythmus dieser kämpferischen Auseinandersetzung. Auch die Gestaltung dieser Strophe ist also ein Beleg für die völlige Kongruenz von Inhalt und Darbietungsweise, wie sie Spenser in seinen Stanzen anstrebt. Solche Strophen bilden fast ein Drittel der von uns untersuchten Stanzen (S. 44). Sie heben sich inhaltlich, strukturell und rhythmisch aus dem breiten Fluß der Erzählweise heraus, und eine Untersuchung verkennt ihre Bedeutung für die FQ , wenn sie darauf verzichtet, sie in ihrer speziellen Gestaltung aus der Menge der übrigen Stanzen herauszudifferenzieren.

Wir ziehen als weiteren Beleg gegen die These von Davis, der der Normalzeile in der FQ nur drei Hebungen zuerkennt (S.75), die Strophen VI.i.40.6 - 42.9 heran. Calidore hat den unritterlichen Crudor im Kampf besiegt, und - statt ihn zu töten, "With goodly patience thus to him he sayd."(Vi.i.40.3):

" ...By this now may ye learne,
Strangers no more so rudely to intreat,
But put away proud looke, and vsage sterne,
The which shal nought to you but foule dishonor yearne.

For nothing is more blamefull to a knight,
That court'sie doth as well as armes professe,
How euer strong and fortunate in fight,
Then the reproch of pride and cruelnesse.
In vaine he seeketh others to suppresse,
Who hath not learnd him selfe first to subdew:
All flesh is frayle, and full of ficklenesse,
Subiect to fortunes chance, still changing new;
What haps to day to me, to morrow may to you.

Who will not mércie vnto óthers shéw,
How can he mércy éuer hópe to háue?
To páy each with his ówne is ríght and déw.
Yet sínce ye mércie nów doe néed and cráue,
I will it gráunt, your hópelesse lífe to sáue;
With thése conditions, which I will propóund:
First, that ye bétter shall yourselfe behaue
Vnto all érrant knights, wherésó on ground;
Next that ye Ládies áyde in euery stéad and stóund."
(VI.i.40.6 - 42.9)

(Für unsere Zwecke mag die schematische Darstellung der Stanze VI.i.42 genügen.)

Calidore, der Ritter der Courtesie, nimmt hier die Gelegenheit wahr, dem besiegten Gegner eine eindringliche und umfassende Belehrung über ritterliches Verhalten zu erteilen. " Proud looke, and vsage sterne ...pride and cruelnesse "(40.8; 41.4) - diese Untugenden sind eines wahren Ritters unwürdig, ihre Auswirkungen können nur allzu leicht auf den Urheber zurückfallen. Mercy ist dann der Kerngedanke, den Calidore in Form einer antithetisch gebauten rhetorischen Frage an den Anfang von Strophe 42 stellt (42.1 - 2). Die Eindringlichkeit einer solch bedeutungsträchtigen Frage, noch dazu mit Auftaktinversionen in beiden Versen, führt zwangsläufig zu der rhythmisch schweren

Füllung von vier bzw. fünf Hebungen. Für die Sentenz der folgenden autonomen Zeile trifft das ebenfalls zu: "To páy eách with his ówne is ríght and déw."(42.3) Es folgen dann in ebenfalls rhythmisch schweren Versen die Anwendung der mercy auf Crudors Grundsituation (42.4 - 6) und die zweiteilige Bedingung, die Calidore an seine Gnade gegenüber Crudor knüpft: " First, that ye bétter shall your sélfe beháue / Vnto áll érrant knights, wheresó on gróund; / Néxt that ye Ládies áyde in éuery stéad and stóund."(42.7 - 9) Auch hier werden die Bedingungen durch Taktumstellungen (first - next) herausgehoben.
Die Vielgliedrigkeit dieser Strophe entspricht der argumentierenden Haltung des Belehrenden. (Im Gegensatz zu den introductory stanzas geht das erzieherische Moment hier nicht vom Erzähler aus, sondern von der Gestalt selbst.)(S.40ff) Calidore führt gewissermaßen Crudor den Beweis vor Augen, um wieviel nützlicher und ritterlicher " the reproch of pride and cruelnesse " ist.
In solchen Überredungsszenen kommt es auf Eindringlichkeit und ernsthaftes Bewußtmachen an, auf rhythmischen Nachdruck also, und wiederum nicht auf schwereloses Gleiten.

Wir sind damit an einem Punkt der Rhythmusanalysen angelangt, an dem sich eine Zwischenbilanz allgemeiner Art ziehen läßt, bevor wir uns der speziellen Analyse von Spensers verschiedenen Methoden der Rhythmusmarkierung und Klanggestaltung zuwenden.
Beherrschend für den Rhythmus der FQ ist der polysyllabic effect (Davis), den Spenser durch eine Fülle von Hilfsmitteln zu verstärken sucht. In voller Nutzung dichterischer Freiheit verschafft er sich zusätzliche schwachtonige Silben und stößt überzählige ab, wenn das jambische Prinzip das erfordert. Er wahrt den Verscharakter, indem er es in hohem Maße vermeidet, scharfe Sinnzäsuren ins Versinnere zu legen, und erhöht andererseits den Sprachfluß durch Anwendung des Enjambements. Von bewußten Variationen abgesehen, wahrt Spenser den jambischen Charakter der Verse in bewundernswertem Ausmaß, indem er in aller Regel Hebungen in die Positionen der Zeile bringt, an denen wir sie dem Metrum nach erwarten. Seine Sprache ist zutiefst jambisch. Der überwiegende Teil der Strophen (etwa zwei Drittel) ist, entsprechend ihrer weiträumigen Gliederung (S.44), rhythmisch leicht gefüllt mit zwischen drei und vier

Hebungen je Normalzeile (III.i.43; VI.xii.15 - 16). Das restliche Drittel, auffallend stark strukturiert (S. 44), mit inhaltlichen Höhepunkten, dramatischer Zuspitzung von Konflikten oder atmosphärischen Gegensätzen ist rhythmisch weit schwerer, akzentuierter und weniger fließend erfüllt als die gemessenen Bewegungsabläufe des Epos im allgemeinen.
Auf jeden Fall ist, auch schon vor der isolierenden Analyse von Einzelfaktoren der Rhythmusgestaltung, das hohe Maß an Kongruenz zwischen Inhalt der Aussage und ihrer Darbietungsweise deutlich geworden, das wir bereits am Abschluß der Strukturanalysen konstatieren konnten (S. 64). Die Rhythmusuntersuchungen bisher haben die Bewußtheit in Spensers dichterischem Schaffen erneut deutlich gemacht.

2. Mittel der Rhythmusmarkierung und - variation

Jeder Rhythmus, auch der fließende, bei dem die Eigenwertigkeit der Zeile zugunsten einer umfassenden Harmonie zurücktritt, bedarf gewisser Schwerpunkte, die verhindern, daß Gleichmaß der Bewegung zu Gleichförmigkeit wird. Taktumstellungen und Reihungen von Satzgliedern als Mittel dazu wurden genannt (S. 77 und 76). Im folgenden soll untersucht werden, was diese Kriterien im Verein mit Anaphern, Parenthesen und Endreim und was Alliteration, Assonanzen und Figuren der Rhetorik für die Hervorhebung bedeutsamer Stellen im Text zu leisten imstande sind. Aus Gründen der Übersicht und unter dem Gesichtspunkt der Primärfunktionen dieser Stilmittel in der FQ bietet sich die Unterteilung in drei Gruppen an: Akzentuierung und Variation des Rhythmus sowie Klangmalerei und rhetorische Ausschmückung in der FQ, wobei dann die Gestaltung der Endreime eine deutliche Zwischenstellung einnimmt. Da Funktionshäufungen bei einzelnen Stilmitteln zu Überschneidungen führen, ist allerdings die Grenze zwischen den Komplexen Akzentuierung und Ausschmückung fließend. Diese Tatsache bedeutet, daß z.B. asyndetische Wortketten sowohl den Rhythmus markieren als auch zur Erhöhung des Stils beitragen oder daß - mit umgekehrter Akzentsetzung - Alliterationen schmückend wirken und zugleich Hebungssilben nachdrücklicher gestalten.

Im Gegensatz zu jenen Zeilen und Strophen mit vielsilbigem leichtem Auftakt (S. 67) zeichnen sich andere dadurch aus, daß sie mit einem beschwerten Auftakt beginnen. In V.iv. ist der Ritter Terpine in die Hände einer " troupe of women warlike dight "(V.iv.21.8) gefallen und von Talus, Artegalls Begleiter, befreit worden, da Artegall " him selfe did shame on womankinde / His mighty hand to shend..."(V.iv.24.3-4). Von diesem Terpine heißt es in Strophe 27:

"Múch was the mán confounded in his mind,
Pártly with sháme, and partly with dismay,
That all astonisht he him selfe did find,
And little had for his excuse to say,
But only thus; Most haplesse well ye may
Me iustly terme, that to this shame am brought,
And made the scorne of Knighthod this same day.
But who can scape, what his owne fate hath wrought?
The worke of heauens will surpasseth humaine thought."
(V.iv.27.1 - 9)

In dieser Stanze durchbricht Spenser das jambische Schema insofern, als er im jeweils ersten Takt der Verse 1 und 2 die

normale Silbenfolge von unbetont-betont verkehrt. Damit erhält die Strophe einen so gewichtigen Anfang, daß sie sich deutlich von der vorhergehenden absetzt. Es entsteht ein rhythmisches Gefälle, vor allem da der Umstellung des Taktes eine grammatische Inversion parallel läuft, denn dem Adverb much zum Prädikatsnomen confounded (27.1) ist Spitzenstellung im Satz eingeräumt. Und in der Tat fallen Takt- und grammatische Inversionen nicht selten zusammen.[83] Gerade die Taktumstellung zu Beginn der Strophe erzielt starke Wirkung, da sie den Inhalt der Stanze - hier Terpines Scham über die Schmach, als Ritter von " Weibern " überwältigt worden zu sein - aus ihrer Umgebung heraushebt. Die Stanze wird aber durch die Auftaktbeschwerung nicht kopflastig, denn, wie das Schlußcouplet und vor allem der autonome Alexandriner zeigen, liegt mit dem begründenden Hinweis " the worke of heauens will surpasseth humaine thought ", auf göttlicher Fügung also, der inhaltliche Schwerpunkt nach wie vor am Strophenende. Durch die Taktumstellung ist aber am Stanzenanfang eine Art Gegengewicht zum Alexandriner geschaffen worden.

In anderen Fällen laufen Taktumstellungen eher auf eine Markierung inhaltlicher Einzelzüge hinaus, vor allem wenn Spenser aus der Handlung Sentenzen von allgemeiner Gültigkeit herauskristallisiert: " Rést is their feást, and all things at their will;"(I.i.35.3) oder: "Lóue that two hárts makes one, makes eke one will."(II.iv.19.8) Solche Zeilen sind ihrem schlagwortartigen Charakter entsprechend fast immer auch syntaktisch selbständig.
Innerhalb der Zeilen ist auffallenderweise die Position der Taktumstellung nicht beliebig.Der Wechsel im Rhythmus ist offenbar an den Versauftakt gebunden; im Zeileninnern tritt er kaum in Erscheinung, und wenn, dann stets unmittelbar im Anschluß an eine Zäsur. Diese Regel gilt selbst für Strophen mit gehäuften Taktumstellungen. - Furor, jener " cursed cruell wight,/ That vnto knighthood workes much shame and woe;"(II.iv.10.6-7), wird durch Guyon gefesselt.

"With hundred yron chaines he did him bind,
And hundred knots that did him sore constraine:
Yet his great yron teeth he still did grind,
And grimly gnash, thréatning reuenge in vaine;
His burning eyen, whom bloudie strakes did staine,
Stáred full wide, and threw forth sparkes of fire,
And more for ranck despight, then for great paine,
Shákt his long lockes, cólourd like copper-wire,
And bit his tawny beard to shew his raging ire."
(II.iv.15.1 - 9)

Seine grimmige, aber ohnmächtig wütende Gegenwehr wird klanglich durch eine Fülle von Zisch- und harten Verschlußlauten, die teilweise untereinander alliterieren, veranschaulicht und erhält ihre Akzente durch die vier Taktinversionen in den Zeilen 4, 6 und 8. Die Rhythmusvariation prägt so dem Leser das Verhalten Furors ("threatning...stared...shakt...colourd") nachdrücklich ein.[84]

Das gilt in gleichem Maße für das bei Spenser so beliebte Stilmittel der Anapher, die Wiederkehr eines Wortes oder einer Wortgruppe am Anfang aufeinanderfolgender Zeilen.[85]
Die Stanzen II.ix.39 - 40 bieten mehrere Beispiele für ihre verschiedenartigen Verwendungsmöglichkeiten. Prince Arthur versucht, Maleger zu töten, jene unbegreifliche Gestalt, der selbst Arthurs Wunderschwert Morddure nicht den tödlichen Streich versetzen kann.

"Thereat he smitten was with great affright,
And trembling terror did his hart apall,
Ne wist he, what to thinke of that same sight,
Ne what to say, ne what to doe at all;
He doubted, least it were some magicall
Illusion, that did beguile his sense,
Or wandring ghost, that wanted funerall,
Or aerie spirit vnder false pretence,
Or hellish feend raysd vp through diuelish science.

His wonder farre exceeded reasons reach,
That he began to doubt his dazeled sight,
And oft of error did himselfe appeach:
Flesh without bloud, a person without spright,
Wounds without hurt, a bodie without might,
That could doe harme, yet could not harmed bee,
That could not die, yet seem'd a mortall wight,
That was most strong in most infirmitee;
Like did he neuer heare, like did he neuer see."
(II.xi.39.1 - 40.9)

Strophe 39 setzt im Quartett ein mit Arthurs grenzenlosem Verwundern und führt zu dem " Ne wist he, what to thinke .../ Ne what to say, ne what to doe at all."(39.3-4) Spenser verdeutlicht das Ausmaß von Arthurs Erschrecken durch die inhaltliche Steigerung der Verben to think, to say, to do at all. Diese

83) Vgl. I.i.29.5;iii.10.1; VI.i.26.1, 4. - Weitere Taktumstellungen am Strophenbeginn: I.ii.18.1+3; III.i.9.1; V.iv.29.1; 40.1+4+8+9; VI.i.25.3.
84) Vgl. I.ii.22.1+7; II.iii.36.5+8;vi.3.7;xi.40.4+5+9.
85) Die Definitionen von rhetorischen Figuren in dieser Arbeit orientieren sich an: H. Lausberg, Handbuch der Literarischen Rhetorik, München (1960), 2 Bde.

drei Verben sind durch das Negationspartikel ne aneinandergekettet, und zwar in sich zuspitzender Form, da das dritte ne als Zäsuranapher (s.u.) den zweiten Teil eines Halbverses bildet und nicht mehr in einer Zeile für sich ausgeführt wird. Spenser erreicht hier einen der Situation angemessenen Beschleunigungseffekt. Im anschließenden Quintett läßt der Erzähler Arthur weiter über Malegers Wesen nachsinnen. Vier Möglichkeiten der Erklärung bieten sich an, " Least it were some magicall / Illusion...Or wandring ghost...Or aerie spirit... Or hellish feend..."(39.5,7-9); alle sind mit einer Erläuterung versehen. Dreifaches or am Anfang der Zeilen 39.7 - 9 hält die Aufzählung zusammen. Auch das Paradoxe in Malegers Wesen, wie es in den antithetisch gebauten Versen 4 - 8 von Strophe 40 zum Ausdruck kommt, ist zum Teil anaphorisch hervorgehoben: " That could doe harme...That could not die...(und in abgeschwächter Form) That was most strong...". Die Summe dieser inhaltlichen Widersprüchlichkeiten zieht schließlich der Alexandriner, jetzt aber in parallel verlaufender Doppelformulierung mit Taktumstellung in beiden Halbversen " Líke did he néuer héare, líke did he néuer sée."(40.9)

Das am Zeilenanfang anaphorisch wiederkehrende Wort als solches - hier: ne, or, that - ist bei Spenser gemäß der jambischen Versstruktur fast immer unbetont, zumal Taktumstellungen über mehrere Zeilen hinweg sehr ungewöhnlich sind. Die anapherbildenden Wörter gewinnen erst durch ihre Wiederholung an gleicher Stelle der Verse mit gleichen oder ähnlichen Satzkonstruktionen hinter sich an Gewicht, sie markieren eben diese Folgetexte. Bei drei- oder mehrgliedrigen Anaphern kann als Sonderform die Zäsuranapher auftreten, d.h., aus Gründen der Konzentrierung von Aussagen wird eine der betroffenen Zeilen, fast immer die letzte, gespalten und nimmt wie in II.xi.39.4 (S.82) zwei Glieder auf. [86] Zum formalen Aspekt ist noch hinzuzufügen, daß zwei- und dreigliedrige Anaphern die Regel sind und in etwa gleichem Umfang auftreten. Vierzeilige Anaphern bleiben kunstvolle Ausnahmen. Insgesamt ist die Anapher eines der beliebtesten rhetorischen Mittel in der FQ. Spenser benutzt sie häufig als formale Unterstützung inhaltlicher Steigerungen, [87] zur Aufnahme stofflicher Antithesen wie in II.xi.40.6-8 (S.82) oder in Form der Zeilen VI.vi.42.6-9, wo es von Blandinas undurchsichtigem Verhalten gegenüber Prince Arthur heißt:

86) Vgl. II.viii.21.5; III.xi.39.8; IV.i.49.2.
87) Vgl. VI.vi.12.7-8; III.iv.36.6-9;vi.31.8-9; V.iii.9.6-8.

"...she could fawne and flatter;/ Now smyling smoothly, like to sommers day,/ Now glooming sadly, so to cloke her matter;/ Yet were her words but wynd, and all her teares but water." [88] Vielfach werden aber auch lediglich die Glieder reiner Aufzählungen durch wiederkehrenden Zeilenanfang aneinandergereiht oder Einzelzüge zu einem Gesamtbild zusammengetragen.[89] Beherrschendes Reihungswort ist dann das Adjektiv some (" Some of sworne friends...Some of borne brethren...Some of deare louers..."-IV.i.24.3-5).
So trägt Spenser durch den Gebrauch der Anapher einmal zur verstärkten Eindringlichkeit bei, indem er rhythmische Akzente setzt, deren Kola sich in mehreren Zeilen wiederholen, und zum anderen, indem er eine übersichtliche Gliederung der Gesichtspunkte herbeiführt.

Zweifellos am eindrucksvollsten ist im Zusammenhang des Anaphorengebrauchs in der FQ die Reihung anaphorisch eingeleiteter Fragen innerhalb einer rhetorischen Auseinandersetzung, wie sie sich in I.ix.37-47 zwischen dem Redcrosse Knight und seinem Versucher Despaire abspielt. Da diese Szene zu den dramatischsten des ganzen Epos zählt, wird sie in anderem Zusammenhang noch eingehend zitiert und gewürdigt werden (S. 118(4)). Es handelt sich um eine Umstimmungsszene, in deren Verlauf Despaire seine Fragen in überwältigender Massivität auf den Ritter " of Holinesse " einströmen läßt: " Is not the measure...?/ Is not enough...?/(46.6) Is not he iust...?(47.1) Is not his law...? (47.5) - Is it not better to do willinglie,/ Then linger, till the glasse be all out ronne?"(47.8-8) Alle diese beschwörenden Fragen, hier nur im Ansatz wiedergegeben, um den anaphorischen Charakter zu verdeutlichen, wollen den Redcrosse Knight veranlassen, seinem Leben selbst ein Ende zu setzen. Sie münden in letzter emphatischer Aufgipfelung in die Klimax des Alexandriners: " Death is the end of woes: die soone, O faeries sonne." (47.9)

Die mit dem Charakter der Anapher zusammenhängende Wirkung des Aufzählens bringt, wie erwähnt (s.o.), die Wiederkehr bestimmter rhythmischer Konstellationen mit sich. Doch trifft das in weit intensiverer Weise für das Stilmittel der Reihung zu, das Spenser oft dort einsetzt, wo die Bewegtheit innerer Vorgänge oder äußerer Geschehnisse vom üblichen Satzbau nicht mehr be-

88) Vgl. III.ix.14.1-4;xi.37.1-4; IV.ii.37.1-2; V.iv.4.8-9.
89) Vgl. VI.viii.6.6-7;39.5-6;47.3-4;ix.40.2-4.

wältigt zu werden vermag:

"For all those Knights, the which by force or guile
She doth subdue, she fowly doth entreate.
First she doth them of warlike armes despoile,
And cloth in womens weedes: And then with threat
Doth them compell to worke, to earne their meat,
To spin, to card, to sew, to wash, to wring;
Ne doth she giue them other thing to eat,
But bread and water, or like feeble thing,
Them to disable from reuenge aduenturing."
(V.iv.31.1 - 9)

Diese Zeilen gehören zu dem Bericht, in dem Sir Terpine seinem Befreier Artegall erzählt, welch entwürdigenden Verrichtungen die stolze und mächtige Radigund den von ihr gefangenen Rittern aufzuerlegen pflegt. Fünf Tätigkeiten in Vers 6, die an sich in den Aufgabenbereich von Mägden fallen, werden in Form des Asyndetons unverbunden nebeneinandergestellt.[90] Das innere Spannungsverhältnis zwischen der Vorstellung vom Ritter und seiner Bestimmung und diesen für ihn höchst erniedrigenden Beschäftigungen ist derart groß, daß jede nähere Kommentierung der aufgezählten Infinitive sich erübrigt. Der inhaltliche und rhythmische Höhepunkt der Strophe ist hier einmal vom Stanzenende weg ins Innere verlegt worden, denn die Folge extrem kurzer Kola hebt die Zeile 6 deutlich vom Rhythmus ihrer Umgebung ab.

Ein ausgesprochen kunstvoll aufgebautes Beispiel asyndetischer Reihung bieten folgende Verse:

"Faint, wearie, sore, emboyled, grieued, brent
With heat, toyle, wounds, armes, smart, and inward fire
That neuer man such mischiefes did torment;
Death better were, death did he oft desire,
But death will neuer come, when needes require."
(I.xi.28.1 - 5)

Der Szenenausschnitt schildert den Erschöpfungszustand des Redcrosse Knight in seinem Kampf mit dem Drachen. Syntaktisch sind die Zeilen 1 bis 3 unvollständig, da Spenser Subjekt und Hilfsverb (he ... was) ausspart. Stattdessen enthält die erste Zeile schon die Aufzählung unverbundener Prädikatsnomina, die durch Enjambement in Beziehung zu einer gleichartigen Reihe von erläuternden Nomina gesetzt werden (28.2). Auf diese Weise wird jedem Einzelzug der körperlichen und seelischen Verfassung des Ritters das korrespondierende Substantiv zugeordnet. Hier handelt es sich ja nicht um irgendeinen Kampf, sondern um das Bestehen in dem für den Ritter alles bedeutenden Abenteuer, der Befreiung Unas von der Herrschaft des Drachen. Die rhythmische

90) H. Lausberg, a.a.O., §§709 - 711.

Beschwerung korrespondiert in den Versen 1 und 2 der sprachlichen Verdichtung, da durch sechs (28.1) und sieben (28.2) Hebungen je Zeile auch Senkungsstellen aufgewertet werden, so daß das Metrum dieser Verse übererfüllt ist. Im übrigen setzt sich die Rhythmusmarkierung auch in den Versen 4 und 5 fort, weil das Motiv Death durch zweimalige Wiederholung und durch Taktinversion an Durchschlagskraft gewinnt.
Der ungewöhnlichen Situation entspricht die Besonderheit der Darstellungsmittel, und Spenser setzt die Reihung bevorzugt dort ein, wo die Handlung einen Höhepunkt erreicht; er benutzt solche Wort- oder Satzgliedketten sehr variantenreich, denn sie können verbaler, nominaler oder adjektivischer Natur sein. 91)

Es ist andererseits eine Eigentümlichkeit von Spensers breit ausführender Erzählweise, daß er sich nicht mit der einmaligen klaren Aussage dessen begnügt, was er darstellen will, sondern daß er zusätzlich aus dem Reichtum seines Wissens und seiner Belesenheit Vergleiche, Parallelbeispiele, Gegensätze zur weiteren Erläuterung oder Ausschmückung heranzieht. Aus dieser Einstellung resultieren die zahlreichen Kataloge, Aufzählungen und pageants vor allem auch von Personen, mythischen und allegorischen Figuren. 91b) Hier findet Spenser für Anaphern und gerade auch für Asyndeta, als die Überfülle des Stoffes raffende Elemente, weite Verwendungsmöglichkeiten. Als Beispiel diene abschließend die Aufzählung der " enimies of Temperaunce " in II.xi.10+12, in der beide Stilmittel in enger Verquickung zusammenwirken.

"The second Bulwarke was the Hearing sence,
Gainst which the second troupe dessignment makes;
Deformed creatures, in straunge difference,
Some hauing heads like Harts, some like Snakes,
Some like wild Bores late rouzd out of the brakes;
Slaunderous reproches, and fowle infamies,
Leasings, backbytings, and vaine-glorious crakes,
Bad counsels, prayses, and false flatteries.
All those against that fort did bend their batteries.

...

91) Vgl. I.ix.33.4; II.iv.34.9-35.1;vi.15.6; III.ii.27.5; iv.5.9;x.8.5; V.v.6.9.

91b) Vgl. ergänzend I.i.9 (S.14) sowie die berühmte Aufzählung der Meergötter und Nymphenbei der 'Hochzeit von Themse und Medway' in IV.xi.11 - 52, erwähnt bei: F.M. Padelford, W.C. Maxwell, "Compound Words in Spenser's Poetry", JEGP, 25 (1926), 498 - 515; ferner untersucht bei: A. Oras, "Spenser and Milton: Some Parallels and Contrasts in the Handling of Sound", in: English Institute Essays 1956, ed. N. Frye, New York (1957),129ff

And that fourth band, which cruell battry bent,
Against the forth Bulwarke, that is the Tast,
Was as the rest, a grysie rablement,
Some mouth'd like greedy Oystriges, some fast
Like loathly toades, some fashioned in the wast
Like swine; for so deformd is luxury,
Surfeat, misdiet, and vnthriftie wast,
Vaine feasts, and idle superfluity:
All those this sences Fort assayle incessantly."
(II.xi.10.1 - 9;12.1 - 9)

Die rhythmische Sonderstellung solcher Strophen im Vergleich zur Normalstanze der FQ mit leicht und ungehindert fließendem Rhythmus (S. 18) ist offensichtlich. Verantwortlich dafür sind nicht zuletzt das Prinzip der Satzgliedreihung, verkürzende Ausdrucksweise also, und die Verwendung vielfacher Anaphern in beiden Strophen.

Seltener in der FQ, aber nicht weniger wirkungsvoll, ist die Figur des Polysyndetons, in der die Glieder der Reihung durch sich wiederholende Konjunktionen verknüpft sind:[92] " And shields did share, and mailes did rash, and helmes did hew." (IV.ii.17.9)

Die Position der Reihungen in den Stanzen ist im allgemeinen nicht festgelegt, jedoch erweisen sie sich am Strophenende als besonders wirkungsvoll. Es ist bezeichnend, daß Spenser dieses Stilmittel nirgends in Stanzen benutzt, die Bilder, Vergleiche, Beschreibungen oder Gedankengänge des Erzählers zum Gegenstand haben, sondern immer nur dort, wo der ruhige Fluß des Bewegungsablaufs unterbrochen wird. Das trifft vor allem für die verbalen oder physischen Auseinandersetzungen von Spensers Helden mit ihren Feinden zu. Das weitgehende Fehlen unbetonter Partikel, deren Vorhandensein wir als eine der Grundvoraussetzungen des breitströmenden Rhythmus in der FQ erkannt hatten (S. 65ff.), ist die Ursache dafür, daß tonstarke Wörter und Silben unmittelbar aufeinanderprallen. Die schnelle Folge solcher meist gleichartigen Kola erzeugt einen beschwerten, drängenden Rhythmus, so daß auch in diesen Fällen, wie fast stets bei Spenser, die Korrespondenz des Stoffes und der Darbietungsform erreicht wird.

---

92) H. Lausberg, a.a.O., §§ 686f. - Vgl. II.iv.6.8; IV.xii.19.9 Bei polysyndetischen Reihen von Wortgruppen ist die Grenze zur Anapher fließend: I.iii.2.5-7.

Eine recht wirkungsvolle Methode, den Fluß der Verse gelegentlich bewußt zu unterbrechen und aufzuhalten, den Rhythmus also zu variieren, ist der Gebrauch der Parenthese. Kurze Einschübe, die in Dialogen den Redewechsel der Personen anzeigen wie quoth he, said he, said the Prince, sind dabei von untergeordneter Bedeutung. Wichtiger dagegen sind parenthetische Äußerungen des Erzählers, die in irgendeiner Weise das Geschehen kommentieren, sei es, daß sie den Erzählvorgang direkt betreffen (" too filthy to be told "-I.viii.35.5), daß sie als nachdenkliche Klammer gemeint sind (" so time their turne did fit "-II.vi.46.2) oder als Einwurf, der für das Verständnis der Situation notwendig ist: [93]

"At last to Tryphon she for helpe did hie,
(This Tryphon is the seagods surgeon hight)
Whom she besought to find some remedie:".
(IV.xi.6.5 - 7)

In jedem Fall wird der Satzfluß durchbrochen, indem der Dichter einen selbständigen Gedanken einschaltet, meistens ohne ihn grammatisch einzuordnen. In anderen Stanzen sind es die Gestalten selbst, die den Fluß ihrer Rede unterbrechen, um eine Empfindung zu verstärken (" O what auaileth that I was "-I.ii.22.6), um ihrer Aussage Gewicht zu geben (" for vowes may not be vaine" -I.xii.19.6) oder um sich selbst glaubhaft zu machen: " Yet of his prowesse proofe he since hath made /(I witnesse am) in many a cruell fight;"(I.vii.47.6-7). [94]

Die Parenthese gewinnt dadurch an Bedeutung, daß sie den Leser für kurze Zeit einhalten läßt und seiner Aufmerksamkeit neuen Ansporn gibt. Sie ist ein positiv retardierendes Moment innerhalb des Erzählstroms.

---

93) Vgl. I.xi.29.1; II.vi.25.3; III.iii.58.3;iv.41.2-6; IV.iii.18.2; VI.x.4.7-8;16.4;39.2.
94) Vgl. I.vii.41.1; II.vii.7.1; III.ii.37.7;42.1;iii.21.2; 53.3; V.v.37.7.

3. Zu Gestaltung und Funktion der Endreime

Das Stilmittel, das in besonderem Maße sowohl im Zusammenhang der Rhythmusakzentuierung wie aber auch der Klanggestaltung in der FQ untersucht werden könnte, ist der Endreim. " Rhyme and assonance are as mortar to stanzaic structure, accentuating rhythm and inducing euphony." So formuliert B.E.C. Davis und kennzeichnet damit die Doppelfunktion des Endreims zutreffend.[95] Mir scheint, daß bei dem Versuch, Spensers Reimtechnik im Zusammenhang einer allgemein-metrischen Arbeit zu analysieren, der klanglichen Komponente (" inducing euphony ") das Hauptaugenmerk gebührt. Da die übrigen klangmalenden Stilmittel, vor allem Alliteration und Assonanz, ohne das klangliche Gerüst des Reimsystems viel an Durchschlagskraft einbüßen würden, sollen die Betrachtungen zum Endreim ihnen vorangestellt werden. Eine klare Definition von Endreim findet sich bei G. Young:

" Rime in English verse consists of a recurrence, in the syllable which receives the last stress of two or more lines, of the same vowel sound, together with any consonant, and the unstressed syllables, if any follow. It is, or ought to be, independent of spelling; and identity of spelling, if the sound as pronounced be not the same, does not make a rime." [95b]

Endreim ist somit an Versausgängen der Gleichklang zweier oder mehrerer Wörter vom letzten betonten Vokal an ohne Berücksichtigung der davorstehenden Konsonanz("race - deface -place" - II. vii.41.c). Also bildet der Endreim im Gefüge der fünf- bzw. sechshebigen Jamben der Spenserstanze einen konstanten rhythmischen Wert; denn in aller Regel entfällt auf die letzte Silbe der Verse sprachlich die Hebung, die im metrischen Schema vorgesehen ist. Während der jambische Rhythmus im Innern der Zeilen, wie wir gesehen haben (S. 65ff), einem lebhaften Wechselspiel zwischen Metrum und sprachlicher Füllung unterworfen ist, bleibt die Kongruenz zwischen beiden am Versende mit wenigen Ausnahmen erahlten. Ein Rückblick auf die in dieser Arbeit bis jetzt abgedruckten 39 Stanzen[95c] vermittelt einen Ein-

---

95) B.E.C. Davis, a.a.O., 188.

95b) G. Young, ~~An~~ English Prosody on Inductive Lines, New York (1969)^2, 105.

95c) Vgl. S.9 - I.i.1; S.14 - I.i.9; S.24f. - I.vii.40 + 41; S.26 - I.vii.43; S.27 - V.v.5 + 6; S.32 - I.ii.15 + 16; S.33 - IV.ii.15 + 16; S.34 - II.vii.1; S.36 - I.vii.3 + 4; S.41 - VI.ii.1; S.42 - VI.viii.1 + 2; S.46 - I...12;xii.14; S.48 - I.viii.29; S.51 - I.xii.42; S.53 - IV.iii.9; S.54 - III.iv.17; S.58 - III.vi.39 + 40; S.61 - V.vi.25; S.66 - III.i.43; S.68f.- VI.xii.15 + 16; S.71 - VI.ix.21; S.75 - V.v.6; S.77 - VI.i.41 + 42; S.80 - V.iv.27; S.81 - II.iv.15; S.82 - II.xi.39 + 40; S.85 - V.iv.31; S.86f. - II.xi.10 + 12.

druck von der Intensität, mit der Spenser danach trachtet, betonte Silben in die Reimpositionen zu bringen. 39 Stanzen enthalten 117 Reimgruppen mit zwischen zwei und vier Reimwörtern. Von dieser Summe weisen nicht weniger als 107 Reimgruppen auch nach heutiger Lautung reguläre Betonung der Reimsilben auf. Damit bilden auch bei rhythmisch leichter Füllung der Verse (Dreihebigkeit der Verse) die Reimpositionen so etwas wie das Rückgrat des Rhythmus innerhalb der Strophe, ein konstantes Element eben, von dem oder um das herum alle Möglichkeiten der Rhythmusvariation in reichem Maße genutzt werden. Bei den restlichen zehn Reimgruppen, an deren Reimzusammenstellungen der heutige Leser die letzte Hebung des Verses vermißt, handelt es sich ausnahmslos um drei- oder viersilbige Wörter am Versende wie etwa: " Conquerours - Paramours "(I.i.9.a), " infamies - flatteries - batteries "(II.xi.10.c) oder die gemischte Gruppe " (bent - yblent) - dreriment - experiment "(II.vii.1.b).[96] Das rhythmische Gewicht der Reimsilben wird auch beim Auftreten von Zeilensprung (S.70ff.) nur unwesentlich gemildert, da in der FQ der Verscharakter sehr weitgehend gewahrt ist (Fehlen von Binnenzäsuren, S.28) und die Syntax so bis zum nächsten Reimwort (Versende) durchschwingen kann.

Fünf der im Verlauf der Arbeit zitierten Stanzen zeigen in jeweils einer Reimgruppe weiblichen Reim, wobei auf die metrisch fünfte bzw. sechste Hebung der Zeile noch eine Senkungssilbe folgt, die in den Gleichklang einbezogen ist, " énter - bént her - aduénter - cénter "(V.v.5.b), " a sónder - thónder - wónder " (IV.ii.16.c). Nach F. Stovall finden sich solche " regular feminine rimes " ausschließlich in den 1595 veröffentlichten Büchern IV - VI der FQ.[97] Er hat 152 reguläre weibliche Reime für die zweite Hälfte der FQ ermittelt und gleichzeitig auf die fallende Tendenz ihrer Anwendung hingewiesen. Er hält ihre(relative) Häufigkeit, vor allem in Buch IV und V, für ein Mittel bewußter Auflockerung der üblichen Reimgestaltung.-Der zweite Teil der FQ enthält aber über viele den genannten Beispielen ähnliche

96) Bei diesen Beispielen wirken romanische Akzentuierungsgewohnheiten nach (Wagner), so daß auch hier eine Heraushebung der Reime durch Betonung der Endsilben vorlag, während nach heutiger Lautung der Akzent auf die drittletzte Silbe entfällt. - G. Wagner, a.a.O., 89 ff.
Ähnlich äußert sich auch W. Franz zum Problem der Betonung lateinisch-romanischen Wortgutes.-
W. Franz, Shakespeare-Grammatik, Heidelberg (1909^2), 88. -
Vgl. ferner: S.44,34; und: I.ii.15.b;16.c;vii.43.b;xii.42.a; II.xi.10.a+c;12.a+c; VI.ix.21.a.

97) F. Stovall, " Feminine Rimes in the 'Faerie Queene'", JEGP, 26 (1927), 91 - 95.

Reime hinaus noch jene Verse, deren letzte Silbe durch das Präteritumsuffix -ed gebildet wird. Eigenartigerweise werden diese Reime von Stovall sogar dann als " irregular feminine rimes " bezeichnet, wenn der Wortstamm auf d oder t auslautet und Spenser Reime bildet wie " vnseated - defeated - entreated - repeated " (IV.x.10.b) oder " warded - garded - carded "(V.v.8.c).[98] Diese Reime können m.E. nur als weiblicher Reim gesehen werden, da das Suffix in diesen Fällen mit Sicherheit silbisch war. Die von Stovall angegebene Zahl von 152 weiblichen Reimen liegt also in Wirklichkeit höher. Aber selbst diese Einsicht ändert nichts daran, daß die weiblichen Reime kaum nennenswerten Einfluß in der FQ gefunden haben.

A. Oras hat als Fazit seiner Spezialuntersuchung zur Reimtechnik Spensers den Dichter den " greatest practitioner of rhymecraft " der elisabethanischen Zeit genannt.[99] Dieses ebenso anspruchsvolle wie richtige Lob bezieht sich allerdings in erster Linie auf die Klangfülle, die Spensers verschlungenes System von ababbcbcc erreichen kann. Der vierfache b-Reim durchzieht den ganzen Strophenkörper, bindet auseinanderstrebende Verse und bestimmt das Klangbild der Strophe, das durch Reimballungen in den Versen 4/5 und 8/9 kräftige Akzente erhält. In welch hohem Maße Spensers Reime Ausgangspunkt oder Hintergrund für die Klanggestaltung ganzer Stanzen sein können, wird bei der Behandlung der klangmalenden Stilmittel immer wieder belegt werden (S.95ff.). - Spenser hat sich, über die an sich schon schwierige Einhaltung seines Schemas hinaus (Viereim, S.18), ganz ausgeprägt um zusätzliche Bindung und Intensität des Klangs bemüht, wie Oras überzeugend nachweisen konnte. In seiner Analyse von " intensified rhyme links in the 'Faerie Queene'" hat Oras eine Fülle von " phonetic correspondences " in Spensers Reimbehandlung entdeckt, von Gleichklängen, die dem letzten betonten Vokal der Reimsilben unmittelbar vorausgehen. In solchen Reimwörtern unterstreicht die Wirkungsweise der Alliteration auf verschiedene Art den Reimklang, weil Spenser völlige oder auch teilweise der dem Reimvokal vorangehenden Konsonanz herbeiführte.

Beim Gleichklang aller Konsonanten eines Wortes vor dem betonten Vokal spricht Oras von identical rhyme, wenn tatsächliche

98) Vgl. III.i.43.b; IV.iii.9.a; V.v.6.b.
99) A. Oras, " Intensified Rhyme Links in the 'Faerie Queene'", JEGP, 54 (1955), 39 - 60.

Wortwiederholungen vorliegen, wobei die Wörter verschiedenen Wortklassen angehören können: steepe (I.i.39.4+7) als Adjektiv und Verb, deepe (II.xii.6.2+7) als Adjektiv und Substantiv und light (III.v.45.5+7) als Substantiv und Adverb.
Rich rhyme (Oras) liegt vor, wenn die Reimwörter klanglich gleich, ethymologisch und (oder) bedeutungsmäßig aber nicht identisch sind. In Canto III.v stoßen Prince Arthur und Belphoebe auf einen jener trügerischen loci amoeni (S.36ff.) in der FQ, die durch ihre Schönheit und Pracht zum Verweilen einladen und doch so gefährlich sind. Mit ausladender Satzführung und fließendem Rhythmus schildert Spenser:

"Into that forest farre they thence him led,
Where was their dwelling, in a pleasant glade,
With mountaines round about enuironed,
And mighty woods, which did the valley shade,
And like a stately Theatre it made,
Spreading it selfe into a spatious plaine.
And in the midst a little riuer plaide
Emongst the pumy stones, which seemd to plaine
With gentle murmure, that his course they did restraine."
(III.v.39.1 - 9)

Abgesehen von dem etwas mühsam reimenden a-Reim (" led - enuironed "), fällt die annähernde Gleichheit der b- und c-Reime ins Auge - und eben zusätzlich rich rhyme in plaine - plaine (39.6+8). Das Substantiv plaine in der Bedeutung 'Ebene, weiter Raum' unterscheidet sich klanglich in keiner Weise von dem Verb mit der Bedeutung 'beklagen' in Vers 8. Ähnlich ist es mit well (III.xi.2.4+7) als Substantiv 'Quelle' und als Adverb zum Adjektiv good.[100]
Identical rhyme und rich rhyme werden nach deutschem Sprachgebrauch als fehlerhaft oder störend empfunden. Dieser Eindruck setzt sich bei den Beispielen in der FQ aber schon deshalb nicht fest, weil Spenser die Breite der Strophe nutzt und diese Reimwörter fast immer durch zwei bis vier dazwischenliegende Verse trennt und nicht in die Reimcouplets verlegt. Völligen Gleichklang der Konsonanten vor dem Reimvokal haben schließlich noch mehrsilbige Wörter mit gleichem Suffix oder identischer Stammsilbe am Wortende wie "Reproch - approch" (II.xii.8.1+3).

Doch ungleich häufiger, wenn auch wohl weniger augenfällig, sind " intensified rhyme links " (Oras) mit einer " partial identity of the consonants preceding the stressed vowel ",

100) Vgl. I.ii.12.6+9;vii.10.8+9;xi.6+8;37.6+9; II.i.5.6+8; 29.4+7; III.x.47.8+9;51.8+9; VI.i.13.6+8;20.2+7.

dem sogenannten alliterative rhyme.[101] Oras unterscheidet bei diesem Reim- und damit klangintensivierenden Moment zwischen last-consonant alliteration und first-consonant alliteration, je nachdem ob die stabende Wirkung vom ersten oder letzten Buchstaben der Konsonantengruppe vor dem Reimvokal ausgeht. So wird die Reimwirkung erhöht durch das parallel r in " gripe - stripe -(wipe)" (V.xi.27.c), "(time) - crime - Prime - ryme"(I.vi.13.b) und (im c-Reim derselben Stanze) " round - ground - cround ". Und als Beispiele für first-consonant alliteration: " assay - slay -(way)" und " (bright) - sight - (affright) - despight "(alle in V.xi.26).[102] Diese Arten von Reimverstärkung durch Alliterationseffekte bieten Spenser großen Raum für Kombinationen. Es ist also durchaus anzunehmen, daß die Einzelwirkung dieser so überaus differenzierten Stilmittel dem Leser nicht bewußt wird, daß er sie vielmehr als einen Strom von Untertönen nur empfindet und die Melodie der Reime und Strophen ungeteilt in sich aufnimmt. Denn Tatsache ist, daß die Klangharmonie - gerade in der FQ - auf der summarischen Wirkung vieler kleiner Stilkomponenten beruht. Die anschließende Untersuchung von Alliterationen und Assonanzen wird dieses Phänomen näher erläutern (S.95ff.).
Die große Bedeutung von " intensified rhyme links " bei der Verknüpfung von Stanzen zu Stanzenfolgen haben wir oben bereits herausgestellt (S.62). Reimvokale oder vollständige Reime überlaufen das Ende von Stanzen und setzen sich über eine oder mehrere Strophen fort. Auf diese Weise kann die Einheitlichkeit einer Szenerie oder Atmosphäre durch Gleichklänge sinnvoll unterstrichen werden (S.102ff.).

Die Frage nach dem Grad der Reimreinheit in der FQ ist von der Sekundärliteratur nicht beachtet worden, auch Oras und Stovall äußern sich nicht dazu. Bei Young heißt es im Hinblick auf " faulty rimes " allgemein:

" In days when both pronunciation and spelling of a syllable were less fixed than at present, it was sometimes possible to alter one of these to make a rime. Furthermore as the pronunciation of words changed with use, some rimes in approved poems came to appear faulty."[102b]

---

101) A. Oras, a.a.O., 42.
102) Weitere Beispiele etwa aus Buch VI.i: 3.b;4.a+c;5.b;7.b; 9.b; 11.b; 12.a; 13.b; 18.c; 21.b.
102b) G. Young, a.a.O., 107.

Bündige Aussagen zur Reinheit der Reime bei Spenser kann nur eine umfassende Spezialuntersuchung erbringen, die die breite Skala nebeneinander bestehender Lautungen und Graphien berücksichtigt und durch ständiges Vergleichen der Reimwörter in jeweils anderen Reimgruppen versucht, dabei auch für Spenser eigentümliche Gesetzmäßigkeiten aufzuspüren. Eine derart diffizile Untersuchung ist im Rahmen unserer allgemeinmetrischen Fragestellung in Bezug auf die Strophenerfüllung bei Spenser und bei Byron und Keats nicht zu leisten. Erwähnt seien aber abschließend einige Bemerkungen, mit denen H.C. Wyld seine Untersuchungen zu englischen Reimen von Surrey bis Pope einleitet:

" It is remarkable how great is the correspondence between the rhymes used by the poets of the sixteenth and seventeenth centuries with those which, at the present time, everyone would agree in pronouncing perfect ... (It) is hardly too much to say that the vast majority of the rhymes of Sackville, Spenser, and Shakespeare are...of a kind in which the most careful ear could find no flaw." [103]

Eben dieser Nachweis müßte allerdings für Spensers Werk - oder auch nur für die FQ erst noch erbracht werden.

---

103) H.C. Wyld, Studies in English Rhymes from Surrey to Pope, New York (1965 [2]), 1. -

Wyld wählt den methodischen Ansatz, den jeweiligen Sachkomplex (" Vowel Quality, Vowel Quantity, Consonants ...") in den Mittelpunkt zu stellen und etwa " Rhymes of 'Short o' with 'Short a' " bei verschiedenen Dichtern des gewählten Zeitabschnitts zu untersuchen. Einzelne Werke oder Dichter werden von ihm nicht im Zusammenhang und systematisch analysiert. Dennoch könnten Wylds Ergebnisse gut Ansatzpunkt für eine noch zu leistende Analyse der Reinheit der Reime in der FQ sein.

4. Klangmalerei und rhetorische Ausschmückung

Von außerordentlicher Bedeutung für die FQ über die klangliche und rhythmisierende Wirkung des Endreims hinaus ist Spensers intensiver Gebrauch des Stabreims. Unter Alliteration verstehen wir mit U.K. Goldsmith

" ...any repetition of the same sound(s) or syllable in two or more words of a line (or line group); ... the most common type of a. is that of initial sounds ... especially of consonants or consonant groups. ... A. may, however, include with notable effect the repetition of consonants, vowels or consonant-vowel combinations in medial or even final position. ...In languages with stress accent, a. is not confined to stressed syllables, but may extend to the unstressed..."[104]

Wir werden auf die Einzelaussagen dieser Definition bei der Behandlung verschiedener Beispiele aus der FQ zurückkommen. Sélincourt gibt in seiner bereits mehrfach genannten " Introduction " zur FQ auch einige wichtige Anmerkungen zu Spensers Verhältnis zur Alliteration: " ...Spenser's most artistic device is alliteration, which he uses alike to mark rhythm and knit his verse together, to enforce his meaning, and for its pure melodic beauty." Und, so fährt Sélincourt fort, allerdings ohne seine Behauptung zu belegen, " (Spenser) was attracted to (alliteration), doubtless, by his study of that earlier poetry which is alliterative by structure, but his knowledge of Chaucer had showed him its greater artistic value when it is accidental rather than structural."[104b]

Auch Davis deutet an, daß Alliteration auf mehrfache Weise Wirkung erzielen kann: "... alliteration is a metrical device for punctuating rhythm. It may also maintain to strophic cohesion through a period of interlaced verses..."[104c] Alliteration wirkt ferner " as a continuous echo to meaning ...both in sententious and descriptive verse." Letztlich durchdringt ihre suggestive Wirkung den Leser " as an undertone heard intermittently but never lost ".[104d]

Es erscheint müßig, darüber zu reflektieren, ob Spensers Stabreime nun primär rhythmisierend und bedeutungshervorhebend wirken oder ob sie in erster Linie optischer Beeinflussung des

---

104) Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. A. Preminger, Princeton, New Jersey (1965), 15.
104b) E. de Sélincourt, a.a.O., Lxv und f.
104c) B.E.C. Davis, a.a.O., 189.
104d) B.E.C. Davis, a.a.O., 190.

Lesers dienen. Die FQ ist eine Endreimdichtung, was auch bedeutet, daß der Stabreim nicht Strukturprinzip ihrer Verse sein kann, wie es etwa im Altgermanischen der Fall war. Und da wir in aller Regel von einer Verquickung oder Überlagerung der Funktionen ausgehen dürfen, soll das Hauptaugenmerk im folgenden darauf gerichtet sein, in welchem Umfang und auf welche Art und Weise Spenser sich alliterierender Effekte bedient.

Das kann in Form der linearen Alliteration geschehen, wobei derselbe Buchstabe durch eine oder mehrere Zeilen im Anlaut der Wörter erscheint, oder aber in kreuzweiser Anordnung. Die folgenden Verse, in denen Prince Arthur auf Ignaro, den alten Hüter von Orgoglios Burg (S.49ff.), trifft, veranschaulichen beide Arten.

"At last with creeping crooked pace forth came
An old man, with beard as white as snow,
That on a staffe his feeble steps did frame,
And guide his wearie gate both too and fro:"
(I.viii.30.1 - 4)

In Vers 4 zeigen " guide - gate " ebenso linear identischen Anlaut wie die Konsonantengruppe cr in " creeping crooked ", ergänzt durch das klangähnliche " came ". Die Beschreibung Ignaros in Vers 3 dagegen " on a staffe his feeble steps did frame " alliteriert kreuzweise.[104c]

Spenser benutzt weiterhin umgreifende Stellung, " with whom great feast and goodly glee he fond "(V.iv.3.4), und bevorzugt schließlich parallele Anordnung von stabenden Wortgruppen wie im Alexandriner der folgenden Verse:

" They marched fairly forth, of nought ydred,
Both firmely armd for euery hard assay,
With constancy and care, / gainst daunger and dismay."
(II.xii.38.7 - 9)

Der Alexandriner zerfällt durch die Zäsur nach der sechsten Silbe in zwei Halbverse, die inhaltliche Gegensätze verkörpern. Die Alliteration betont kräftig den Rhythmus der ganzen Zeile, faßt aber die beiden Substantive jeder Halbzeile zu Sinneinheiten zusammen, die auf diese Weise gegeneinander abgesetzt werden. Nicht eindeutig zu klären ist allerdings im Falle von " dismay ", ob hier eine - immerhin mögliche - Taktumstellung

---

104c) Nach M. Zeuner müssen auch Konsonantenkonstellationen wie " blatant beast" oder "feeble frame" (s.o. als ordnungsgemäß stabend angesehen werden, nicht dagegen Kombinationen wie "soul and spirit" oder "still and soft"; denn bei s-Nexus ist stets auch Gleichklang des folgenden Konsonanten erforderlich. - M. Zeuner, Die Alliteration bei neuenglischen Dichtern, Diss., Halle (1880), 10 f.

vorliegt (also: " dismay ") oder ob hier von einem ergänzenden Augenstab auszugehen ist.
In Strophe I.vii.11.4 - 6, einem Beispiel für lineare Alliteration, läßt sich deutlicher demonstrieren, was Goldsmith meint mit " ..(alliteration) is not confined to stressed syllables, but may extend to the unstressed "(S.95). Der Redcrosse Knight steht gegen den " mercilesse Geaunt " (I.vii.12.1) in aussichtslosem Kampf.

"Who haplesse, and eke hopelesse, all in vaine
Did to him pace, sad battaile to darrayne,
Disarmd, disgrast, and inwardly dismayde,
And eke so faint in euery ioynt and vaine,
Through that fraile fountaine, which him feeble made,
That scarsely could he weeld his bootlesse single blade."
(I.vii.11.4 - 9)

Neben den alliterierenden und dabei tontragenden Silben "haplesse - hopelesse"(11.4), "faint - fraile - fountaine - feeble" (11.7-8) und "bootelesse - blade"(11.9) geht stabende Wirkung eben auch von der Alliterationskette "Disarmd, disgrast - dismayde"(11.6) aus, deren identische Präfixe durch zwei weitere d - Anlaute in Senkungsposition unterstützt werden: "Did - darrayne"(11.5).
Ähnlich gravierende Wirkung erzielt Spenser, wenn er die Alliteration bei der Bildung von markanten Wortgruppen einsetzt, die optisch und klanglich aus ihrer Umgebung hervorstechen: "sharpe shrilling shriekes (I.v.11.5) - flashing flames(I.vi.5.9) - Curse on that Crosse(I.ii.18.1) - no foote to fo(I.ii.17.7) - The

flashing fier flies/ As from a forge(I.ii.17.7-8); fell and furious(I.ii.15.4) - weary wandring way(I.ix.39.1) - sad soule" (I.ii.24.5) - um nur einige zu nennen. Allerdings ist anzumerken, daß gerade die letzten drei Beispiele mit anderen durch die Häufigkeit ihres Auftretens in der FQ an Frische und Eindringlichkeit verloren haben. Das trifft in gleichem Maße auf alliterierende Oxymora zu wie "false Fidessa faire - dearest dread - faire falsehood"[104f]. Diese mit false, faire, deare Wortgruppen sind zu bloßen Formeln erstarrt und in ihrer Bedeutung zum rhetorischen Schmuck abgesunken.

Alliterationen mit wirklich beschwerender Funktion stehen im allgemeinen an betonten Stellen im Vers, (?.95) insbesondere vor und nach Sinneinschnitten und oft auch bei Taktumstellungen aus Gründen zusätzlicher Nachdruckverstärkung:

"He tumbling downe aliue,
With bloudy mouth his mother earth did kis,
Gréeting his gráue: his grudging ghost did striue
With the fraile flesh; ..."
(I.ii.19.5 - 8)

Die bisher analysierten Fälle von Alliteration sind ausnahmslos durch kurze und kürzeste Perioden ihres Auftretens bestimmt. Ihre Wirkung und Funktionsbreite ist naturgemäß weit augenfälliger, wo sich stabende Konsonanten durch die gesamte Strophe verfolgen lassen. - In Canto II.vi. geht es um den "Idle lake" (II.vi.10.2) und um eine idyllische Insel darin, zu der Phaedria, die Dienerin jener "Enchaunteresse ..., vile Acrasia" II.v.27.1-2), mit ihrem Zauberboot all jene Ritter fährt, die den See überqueren wollen. Es ist eine Szenerie des tiefsten Friedens, als Cymochles sich von Phaedria übersetzen läßt:

"Eftsoones her shallow ship away did slide,
More swift, then swallow sheres the liquid skie,
Withouten oare or Pilot it to guide,
Or winged canuas with the wind to flie,
Only she turn'd a pin, and by and by
It cut away vpon the yielding waue,
Ne cared she her course for to apply:
For it was taught the way, which she would haue,
And both from rocks and flats it selfe could wisely saue."
(II.vi. 5.1 - 9)

Die ersten sieben Zeilen lassen vor dem Leser das Bild eines Schiffchens erstehen, das seine Insassen schwerelos, der

---

104f) Vgl. I.vii.26.3; III.ii.30.6; I.ii.Arg.

Schwalbe gleich und ohne einer Führung zu bedürfen, durch die wellen zum Ziel trägt. Der Einheit der Vorstellung entsprechend, durchzieht eine einzige verschlungene Satzkonstruktion die sieben Zeilen. Ihr Fluß wird nirgends unterbrochen, noch werden auffällige Akzente gesetzt. Zwar markiert die Alliteration auch hier die stabenden Wörter und Silben, aber nicht, um sie in ihrer Eigenständigkeit und Einzelbedeutung hervorzuheben, sondern um durch ihr Zusammenwirken in einem kunstvollen System stabender Konsonanten den Ablauf des beflügelten, schwerelosen Gleitens und damit das Strömen des Rhythmus zu unterstützen.
Es alliterieren in vielfacher Verschlingung und Wiederholung s, sh, sw, l, w, c (Zeilen 1-7). Damit liegt ein dichtes Netz konsonantischer Gleichklänge über dem geschlossenen Bild des über den See dahinfliegenden Schiffchens. Diese einheitliche Klanggestaltung wird vertieft durch einen ausgesprochen homogenen Reimvokalismus, da a- und b-Reime vokalisch identisch sind.[1043]) So haben sechs der Verse 1 - 7 den [ɔi]-Laut als Reimvokal, eine Häufung, deren klangverdichtende Wirkung durch zahlreiche helle und im Versinnern überwiegend kurze Vokale erweitert wird. Über dem Hauptteil der Stanze liegt so der Eindruck der Schwerelosigkeit, auch der Heiterkeit, und diese Atmosphäre wird erzeugt durch den in einem weiten Satzgeflecht ungehindert fließenden Rhythmus sowie durch die außerordentliche Fülle und das Gleichmaß des Klangs.
Das Schlußcouplet, syntaktisch gegen die Verse 1 - 7 abgesetzt, gibt dem aufmerksamen Leser einen vorsichtigen Hinweis auf zukünftiges Geschehen. Das begründende "For it was taught the way, which she would haue"(5.8) läßt ihn Ungewöhnliches hinter der idyllischen Fassade argwöhnen. Diese Vermutung wird in späteren Strophen bestätigt, wenn berichtet wird, wie neben Cymochles auch "Guyon is ... led into loose desire"(II.vi.Zeile 1-2).[1044]
Natürlich bleibt trotz des zaghaften Hinweises der Schlußverse der Charakter eines "picture of soft peace"(A.A.Jack, S. 36) in vollem Umfang bestehen.
In dieser Strophe II.vi.5 arbeiten fast alle dichterischen Mittel, die zu Spensers Verfügung stehen - vielfacher Stabreim, Gleichklang der Vokale, Wortwahl, geschlossene Syntax, fließender Rhythmus und die Weite der Strophe - Hand in Hand, um die spezifische Atmosphäre dieses Bildes zu schaffen. Hinzu kommt

---

1043) Vgl. " slide - skie - guide - flie - by - apply ". - E.J. Dobson, English Pronunciation 1500 - 1700, Oxford (1957), II, § 40, 515.
1044) Auf die ähnlich untergründige Doppelfunktion der loci amoeni wurde bereits in anderem Zusammenhang verweisen. (S. 37 ff)

schließlich, daß die Wiederkehr der stabenden Konsonanten im Wort innern und im Auslaut zur Intensivierung des Gleichklangs beiträgt.(S.95) Die Stanze II.vi.5 ist in ihrem dichterischen Rang keine Einzelerscheinung in der FQ. Die in ihr angewandte Methode zur Gestaltung von Atmosphäre und Fluidum des Spenserschen fairyland und vor allem der Anteil der Alliteration daran, ist symptomatisch für weite Teile des Epos.

Aber dieses fiktive fairyland besteht nicht nur aus reiner Idyllik, aus lichten Hainen und murmelnden Quellen. Es birgt dahinter eine Fülle von Gefahren und Anfechtungen für die Ritter der FQ, deren sie sich zu erwehren haben. Ihre Auseinandersetzungen mit dem Bösen haben wir oben bereits als Kontrastszenen erfaßt (S.24ff.). Auch zu ihrer Vereindringlichung ist die Alliteration wertvolles Hilfsmittel. Nur wirkt sie dann nicht in erster Linie klangmalend, sondern eher rhythmisierend durch das Hervorheben der Tonstellen im Vers. - In einer frühen Strophe aus Canto I.i ringt der Redcrosse Knight mit Errour, dem "vgly monster ...filthie, foule, and full of vile disdaine" (I.i.14.6+9), und Una sucht ihn anzuspornen.

"His Lady sad to see his sore constraint,
Cride out, Now now Sir knight, shew what ye bee,
Add faith vnto your force, and be not faint:
Strangle her, else she sure will strangle thee.
That when he heard, in great perplexitie,
His gall did grate for griefe and high disdaine,
And knitting all his force got one hand free,
Wherewith he grypt her gorge with so great paine,
That soone to loose her wicked bands did her constraine."
(I.i.19.1 - 9)

Der dreifache Zischlaut s der Eingangszeile ("sad - see - sore") [illegible] akzentuiert den Rhythmus dieses Verses ganz erheblich und bereitet Unas Ermutigungsrufe in 19.2-4 vor. Auch in diesen Zeilen unterstreicht die Alliteration die Stellen metrischer Hebungen: "faith - force - faint"(19.3) als lineare Alliteration und "Strangle - she - sure - strangle"(19.4) in ihrer umgreifenden Form. Und wenn der Erzähler im folgenden von der anfeuernden Wirkung dieser Ermunterungen auf den Ritter berichtet (19.5-8), dann sind auch seine Aussagen durch rhythmisierenden Stabreim markiert, und zwar vorzugsweise auf g und gr, "great - gall - grate - griefe - got - grypt - gorge - great".

An den beiden ausführlich untersuchten Stanzen II.vi.5 und I.i. 19 ist deutlich geworden, daß Alliteration eigentlich stets in einer Doppelfunktion auftritt, als klangmalendes Element einerseits, als ausgeprägt rhythmisierendes Element andererseits.(S.95) Beide Funktionen lassen sich nicht völlig voneinander isolieren, und darum sei noch einmal wiederholt, daß das Mittel der Alliteration an sich im Abschnitt Markierung und Variation des Rhythmus ebenso hätte untersucht werden können wie hier unter Klangmalerei. Der vorherrschend leichte und strömende Rhythmus in der FQ (S.65ff.) gab letztlich den Ausschlag für die Plazierung in diesem Abschnitt.

Nicht immer sind die Atmosphäre oder die Nachdrücklichkeit der dargestellten Szenen so verdichtet wie in den angeführten Textstellen, und oft reicht auch ein bescheidenerer Aufwand an Mitteln poetischer Darstellung, um sie hervorzurufen, immer aber spielt die Alliteration eine bedeutsame Rolle dabei.[105] Spenser findet vielfältige Verwendungsmöglichkeiten für den Stabreim, und fast jeder Buchstabe wird stabend gebraucht. Allerdings sollte man nicht so weit gehen wie E. de Sélincourt in der Einführung zu seiner einbändigen Spenserausgabe[106] und einen bestimmten Konsonanten oder eine Konsonantenkonstellation auf eine spezifische Wirkung festlegen. Zwar kann beispielsweise stabendes w bei entsprechender Wortwahl und in entsprechender Umgebung beitragen, den Eindruck von "vastness and desolation" (Sélincourt) zu erzeugen, doch ist das nicht notwendig der Fall. Wie es im allgemeinen keine festen Bindungen von Vokalqualitäten gibt, kann man auch Konsonanten nicht a priori eine eindeutige, stets gleiche Wirkung zuordnen. Erst aus der Einzelinterpretation und aus der Prüfung aller beteiligten Stilmittel muß sich ergeben, ob ein Tatbestand durch Häufung gleicher Anlaute unterstrichen wird oder nicht.

---

105) Da die Auswirkungen mehr oder weniger ausgeprägt in fast allen Stanzen der FQ spürbar sind, sollen nur einige besonders hervorstechende Anwendungsformen aus allen Büchern als Parallelbeispiele dienen: Vgl. I.i.24.9;ii.31;iv.45;vii.39-42;51; II.ii.8-9;20.4-9;iii.36; III.ii.27;v.45.6-46.9;vii.31.8-32.3; IV.ii.19;28-29;xi.41;xii.9-10; V.iv.[illegible]3; 3-40;vi.3-4;25-26; VI.v.18-19;viii.49;x.24;26;28.

106) E. de Sélincourt, a.a.O., Lxv. f. - Ebenfalls anfechtbar erscheint Sélincourts Aussage, daß " certain combinations of consonants, indeed, are associated in his mind with definite feelings or conceptions..." (ebda.).

Diese Feststellung gilt in vollem Umfang auch für die Erscheinung der Assonanz. Goldsmith formuliert das Wesen der Assonanz, wie folgt:

"(Assonance), sometimes called 'vocalic rhyme', denotes vowel identity in the tonic syllables, sometimes supported by the same device in the succeeding unstressed syllables, of words whose consonants differ or, if partly the same, avoid creating rhyme (grave / fate; votive / notice; glory / holy) and which (1) echo each other in the same line or in different portions of a poem, or which (2) appear at the end of successive or alternating lines." 108)

Der letztgenannte Aspekt weist die Assonanz als ein Strukturprinzip aus, das v.a.in Versdichtungen der vokalreichen romanischen Sprachen an die Stelle des Endreims treten konnte oder kann. Dieser Teil der Definition trifft natürlich auf die FQ nicht zu. Wohl aber gewinnt die Erscheinung Assonanz an Bedeutung, wenn wir darunter die Wiederholung gleicher - und mit Abstrichen auch korrespondierender - Vokalqualitäten innerhalb von Versen und Strophen schlechthin verstehen, deren Inhalt durch den Gleichklang jeweils in bestimmte Richtungen hin klangmalerisch unterstützt werden soll. Weder durch die Alliteration noch durch die Assonanz wird es dem Dichter gelingen, Tatbestände oder Vorgänge genau nachzubilden. Er kann aber mit ihrer Hilfe Atmosphäre als Ganzes erstehen lassen und erweckt dadurch gleichzeitig im Leser Assoziationen, die ihn seelisch auf die Situation einstimmen.

Da in der FQ Assonanz und Alliteration in ihren Auswirkungen fast untrennbar miteinander verknüpft sind, lassen sie sich in den meisten Fällen mit den gleichen Beispielen belegen. Doch tritt der Stabreim zuweilen hinter den Gleichklang der Vokale zurück.

Der zehnte Canto von Buch VI der FQ enthält die berühmte Szene des "Graces daunce/ To Colins melody" (VI.x.Zeile 1-2). Die Grazien, "Handmaides of Venus" (VI.x.15.2) und von ihr mit feenhafter Schönheit begabt, tanzen zur Flötenmusik von Colin Clout. Der lauschende Calidore zerstört unfreiwillig das idyllische Bild, als er sein Versteck verläßt. Die anmutigen Mädchen verschwinden spurlos, nur Colin Clout bleibt zurück und schildert dem Ritter ihre Erscheinung. Sein Lobgesang zieht sich durch die Stanzen VI.x.21.2 - 28.9. Um die Atmosphäre der märchenhaften Szenerie zu treffen, benutzt Spenser u.a. den Stammvokal

---

108) Encyclopedia of Poetry and Poetics, a.a.O., 53 f.

des Stichworts Graces und seiner Umschreibungen Ladies und Handmaides als klangliches Leitmotiv in allen Strophen dieser Episode. Das Motiv wird gestützt durch zahllose weitere helle Vokale und Diphthonge der Qualität [ɛ: e i i:], wie die Analyse der Strophen 26 und 28 zeigen wird. Auch die Überprüfung des Reimvokalismus macht diesen Tatbestand offensichtlich. Als Beleg mag die Angabe je eines Reimwortes der Strophen VI.x.21 - 28 genügen, und zwar immer in der Reihenfolge a-, b-, c-Reim: "late -fee - wend(21), Ioue - glee - merry(22), show - mynde - hie(23), smile - see - bone(24), see - traced - was(25), day - bell - race(26), be - dare - race(27), sky - rayes - made(28)". Dunkle Vokalqualitäten treten also ganz in den Hintergrund oder werden durch betont helle Umgebung gemildert, genauso wie die wenigen harten Konsonantenverbindungen in überwiegend stimmhafter Nachbarschaft abgeschwächt werden.
In den Strophen 26 und 28, den inhaltlichen Schwerpunkten von Colin Clouts Schilderung, verdichtet sich die Einheitlichkeit der Lautung aufs stärkste. Im Kreise der drei Grazien, "Euphrosyne, Aglaia, Thalia"(22.7-8), bewegte sich eine "fourth Mayd" (25.2), "Yet was she certes but a countrey lasse,/ Yet she all other countrey lasses farre did passe."(25.8-9)

"So farre as doth the daughter of the day,
All other lesser lights in light excell,
So farre doth she in beautyfull array,
Aboue all other lasses beare the bell,
Ne lesse in vertue that beseemes her well,
Doth she exceede the rest of all her race,
For which the Graces that here wont to dwell,
Haue for more honor brought her to this place,
And graced her so much to be another Grace."
(VI.x.26.1 - 9)

In Strophe 26 wird also die überirdische Schönheit und Tugendhaftigkeit dieses irdischen Mädchens unter den Grazien dargestellt. Spenser zieht Colin Clouts überschwengliche Beschreibung entsprechend seinen Strukturierungsgewohnheiten (S.38), in einem einzigen Satzgeflecht durch alle neun Verse.
Eine überraschende Häufung von alliterierendem l im Anlaut wie im Wortausklang (26.2 - 4) stützt die Konsonanz des b-Reims -ell; da Spenser zudem den Vokalen aller drei Reimgruppen ("day - excell - race") klangähnliche Wörter im Strophenninnern zuordnet, wird in VI.x.26 die überragende klangliche Kraft des Reimsystems offenkundig.

Nachdem Colin Clout auch die Stanze 27 dem Lob dieser "Diuine resemblaunce, beauty soueraine rare,/ Firme Chastity"(27.4-5) geweiht hat, wendet er sich an "Great Gloriana, greatest Maiesty" (28.3)mit der Bitte um Nachsicht, daß er ein anderes Wesen neben

ihr seines Sanges würdig fand:

"Sunne of the world, great glory of the sky,
That all the earth doest lighten with thy rayes,
Great Gloriana, greatest Maiesty,
Pardon thy shepheard, mongst so many layes,
As he hath sung of thee in all his dayes,
To make one minime of thy poore handmayd,
And vnderneath thy feete to place her prayse,
That when thy glory shall be farre displayd
To future age of her this mention may be made."
(VI.x.28.1 - 9)

Auch in diesem Preis Glorianas, deren Ruhm und Schönheit den Glanz der schönsten Grazie noch übersteigt, wahrt Spenser den syntaktischen Zusammenhang aller neun Verse. Gleich sieben Reimwörter (28.2,4 - 9) rufen Assoziationen zu dem Schlüssellaut der gesamten " Graces "- Szene hervor, wobei auch hier wieder Gleichklänge (" make - place - age, may "in 28.6 - 9) korrespondieren. Und eine solche Klangintensität wird gerade in dem Augenblick erzeugt, in dem auch der inhaltliche Höhepunkt - das Ruhmeslied auf Gloriana, auf Elisabeth I. also, erreicht ist.

Völlig andersgeartet, aber wiederum von Assonanz und Stabreim geprägt, ist die Atmosphäre in der Höhle Despaires und ihrer Umgebung (I.ix.33-34).

"Ere long they come, where that same wicked wight
His dwelling has, low in a hollow caue,
Farre vnderneath a craggie clift ypight,
Darke, dolefull, drearie, like a greedie graue,
That still for carrion carcases doth craue:
On top whereof aye dwelt the ghastly Owle,
Shrieking his balefull note, which euer draue
Farre from that haunt all other chearefull fowle;
And all about it wandring ghostes did waile and howle.

And all about old stockes and stubs of trees,
Whereon nor fruit, nor leafe was euer seen,
Did hang vpon the ragged rocky knees;
On which had many wretches hanged beene,
Whose carcases were scattered on the greene,
And throwne about the cliffs. Arriued there,
That bare-head knight for dread and dolefull teene,
Would faine haue fled, ne durst approchen neare,
But th'other forst him stay, and comforted in feare."
(I.ix.33.1-349)

Die schroffe Klippe, die Höhle als das Grab, das gierig nach verwesenden Kadavern verlangt, die Eule mit ihrem unheilkündenden Schrei, umherirrende Geister der Toten, verdorrte Überreste

von Bäumen, an denen sich schon mancher Verzweifelte erhängt hat - das sind die Einzelzüge einer Szenerie grauenvollen Schreckens und der Furcht, in die der Redcrosse Knight vor seiner Auseinandersetzung mit dem Versucher Despaire geführt wird. **Die massive Konzentration von harten Konsonanten oder Konsonantengruppen in den Versen 33,3 - 5 ("craggie clift, greedie graue, for carrion, carcases doth craue") und die hervorgestoßene Adjektivreihe " darke, dolefull, drearie " mit ihrer ausgeprägten " initial alliteration " sind es, die - neben überwiegend dunklem Vokalismus in beiden Strophen - die triste, düstere Grundatmosphäre dieser Szene zu lebendiger Wirkung verdichten.**[111]

Das vielleicht überzeugendste Beispiel dafür, wie ein inhaltlicher Gegensatz sich auch phonetisch differenzieren läßt, hat A. Oras mit den beiden Eingangsstrophen zum ersten Canto von Buch I untersucht:[112]

"A Gentle Knight was pricking on the plaine,
Yclad in mightie armes and siluer shielde,
Wherein old dints of deepe wounds did remaine,
The cruell markes of many' a bloudy fielde;
Yet armes till that time did he neuer wield:
His angry steede did chide his foming bitt,
As much disdayning to the curbe to yield:
Full iolly knight he seemd, and faire did sitt,
As one for knightly giusts and fierce encounters fitt.

But on his brest a bloudie Crosse he bore,
The deare remebrance of his dying Lord,
For whose sweete sake that glorious badge he wore,
And dead as liuing euer him ador'd:
Vpon his shielde the like was also scor'd,
For soueraine hope, which in his helpe he had:
Right faithfull true he was in deede and word,
But of his cheere did seeme too solemne sad;
Yet nothing did he dread, but euer was ydrad."
(I.i.1.1 - 2.9)

Stanze 1 entwickelt " the youthfull dash and bravery of the 'full iolly knight'" (Oras), und in inhaltlichem Gegensatz dazu beleuchtet Spenser in Stanze 2 die andere Seite seines Charakters, "Right faithfull true he was in deede and word,/ But of his cheere did seeme too solemne sad."(2.7-8) Dieser Zweipoligkeit in der Natur des Helden von Buch I entspricht ganz ausgeprägt der phonetische Gegensatz zwischen beiden Stanzen. Stanze 1 zeigt " a superabundance of 'clear', high-pitched vowels [i:] and [ai] ",(Oras) wobei zum Gleichklang der sieben Reimwörter

111) Vgl. I.ix.5-9; II.ii.6;8;9;vi.5; III.xii.27; IV.ii.44.
112) A. Oras, 'Spenser and Milton', a.a.O., 117 f.

des b- und c-Reimes entsprechende Assonanzen innerhalb der Verse und eine Häufung des Konsonanten l und seiner Lautverbindungen treten.
Stanze 2 " switches over to equally strongly marked low-pitched vowels [o, ɔ, ɔ:] " (Oras) bei identischem Reimvokal in a- und b-Reim sowie Häufung von r-Konsonanz. " Such large blocks of similar sound structure inevitably single out passages involved."[113]

Das Wesen der Assonanz in der FQ ist bisher an drei Beispielen mit Häufungen von extremer Wirkungsweise demonstriert worden. Aber genau wie die Alliteration ist auch das Spiel mit dem Gleichklang der Vokale aus Spensers Stil allgemein nicht wegzudenken. Auch die Assonanz ist ein nicht endender Strom von Untertönen im gesamten Epos. Oras hat den Sprachklang von Spenser und Milton verglichen und herausgefunden, daß Spenser im Gegensatz zu Milton eine ausgeprägte Vorliebe für Wörter zeigt, die mit clusters, mit Konsonantengruppen also, beginnen, dafür aber höchstens einfache und oft stimmhafte Konsonanz hinter dem tontragenden Vokal aufweisen. " In Spenser a vigorous initial consonantal effect is followed by a weakened consonantism or none."[114] Die Betonung der Anfangskonsonanz kommt der Alliteration in allen ihren Formen entgegen, und dennoch steht das vokalische Element der Sprache dem alliterierenden Effekt in nichts nach. Wir brauchen uns nur die außerordentliche Klangfülle in der Schilderung des "Graces daunce"(VI.x.Zeile 1) und anderer untersuchter Beispiele ins Gedächtnis zurückrufen. Niemand, der in der FQ liest, kann sich dem Eindruck der großen Musikalität von Spensers Sprache entziehen.

Den Betrachtungen zur Alliteration und Assonanz lag bisher stets die Frage nach ihren individuellen Funktionen in genannten Beispielen zu Grunde. Daraus ließen sich bis zu einem gewissen Grade schon für den Stil überhaupt gültige Schlüsse ziehen. Doch blieb ein Gesichtspunkt, der für beide Teile in gleicher Weise zutrifft und von allen situationsbedingten Funktionen unabhängig ist, unberücksichtigt. Alliteration und Assonanz sind durch die Intensität ihrer Verwendung in der FQ bedeutsame Mittel zur Erhöhung und Ausschmückung von Spensers Stil an sich. Damit erhält die Bewertung ihrer Rolle in der FQ rückblickend einen weiteren wichtigen Aspekt.

113) A. Oras, "Spenser and Milton", a.a.O., 118.
114) A. Oras, "Spenser and Milton", a.a.O., 111 ff.

Um gerecht beurteilen zu können, wie unausweichlich und durch die Sache bedingt ein gehobener Stil für Spenser war, müssen wir uns noch einmal seine Ausgangsposition etwa um das Jahr 1580 vergegenwärtigen. Spenser wollte einen Stoff zu einem heroischen Nationalepos formen, der in seinen Grundzügen in der britischen Mythen- und Legendenwelt wurzelt; er bildete sich zu diesem Zweck - mit höchster Wahrscheinlichkeit nach englischen Vorlagen - eine Stanzenform, wie es sie in dieser Weite und Majestät bis dahin nicht gegeben hatte; er schrieb für das höfische Publikum in der Umgebung Elisabeths I. und endlich ausdrücklich zu Ehre und Ruhm seiner Königin.
So verlangten Stoff, äußere Form und Intention der Dichtung nach entsprechender Aufwertung und Ausschmückung von Sprache und Stil. Spenser erfüllte diese immanente Forderung , indem er sich sowohl heimische als auch antike Quellen und Hilfsmittel in großem Umfang nutzbar machte und sie in kaum überschaubarer Variation und Verquickung anwandte.
Zur Erhöhung seines Stils tragen u.a. bei: die Vertiefung des Stoffes durch allegorische Darstellung, die Wiederbelebung und Erhaltung archaischen Wortgutes und alter Formen der englischen Sprache, Spensers Vorliebe für Bilder und epische Vergleiche, die Betonung des Stabreims, das Ausmaß sprachlicher Musikalität überhaupt und schließlich - das volle Ausschöpfen aller Möglichkeiten der antiken Rhetorik in stilistischer Hinsicht. Diese Methoden sind, soweit sie in den Rahmen dieser Arbeit gehören, bereits untersucht worden - mit Ausnahme einiger figurae rhetoricales.

Wichtige Anregungen zu Untersuchungen dieses Aspektes von " Spenser's Poetic Diction " bietet V.L. Rubel. Rubel versucht in sehr detaiilierter Form, " to indicate the nature and amplitude of (Spenser's) diction and the range and skillfulness of his rhetorical figures ", ohne dabei " an exhaustive analysis " anzustreben.[115] Dabei konzentriert sich Rubel v.a. darauf - bei überwiegender Berücksichtigung der FQ, die ganze Bandbreite möglicher " rhetorical figures " innerhalb der langen Reihe

---

115) V.L. Rubel, a.a.O., 234. - Auch E.O. Linwood hat verschiedene rhetorische Figuren bei Spenser beschrieben und Fundstellen angegeben. - E.O. Linwood, " Spenser's Word-Play ", N&Q., 9 (1958), 387 ff.

von Anadiplosis bis Zeugma für Spenser nachzuweisen. Es überwiegt in seinen Ausführungen der Zug zum Enumerativen; die rhetorischen Figuren werden genannt, oft nur mit einem Hinweis auf ihre Häufigkeit, sie werden beschrieben - aber Rubel kann sie im Rahmen seiner Zielsetzung natürlich nicht auf ihre speziellen Funktionen prüfen. Und hier liegt der Unterschied zwischen den Darlegungen Rubels und der vorliegenden.

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf die wichtigsten Redefiguren Spensers in der FQ und bemühen sich in der Regel darum, ihren Stellenwert zu erfassen, anzudeuten, was z.B. die Figur des Polyptoton für die Aussage der Strophe zu leisten imstande ist (S.109). Den in Text und Apparat angeführten Belegen liegen eigene Untersuchungen zugrunde.

Anaphern, Asyndeta, Polysyndeta und Parenthesen haben wir zur Analyse des Rhythmus schon herangezogen (S.80ff.). Weitere rhetorische Figuren werden im folgenden unter dem Gesichtspunkt der rhetorischen Ausschmückung zusammengefaßt. Denn Ausschmükkung des Stils, das ist die alle rhetorischen Figuren in der FQ gleichsam überwölbende Funktion, gleichgültig, ob und welche Aufgaben sie im besonderen erfüllen. Wir dürfen V.L. Rubel wohl zustimmen,[116] wenn er für die englische Renaissance-Dichter generell feststellt: " A major concern among the poets of the period was

[116] V.L. Rubel, a.a.O., 274.

the ornamentation of their verse by means of rhetorical figures ... The emphasis on rhetoric becomes steadily more apparent as the century progresses." Und von dem Gesichtspunkt des "ornamentation" (Rubel) ausgehend, wollen wir untersuchen, was die wichtigsten rhetorischen Figuren darüberhinaus für die Konstituierung der FQ leisten.

Sie erfüllen in den meisten Fällen, ähnlich wie die Stilmittel der Anapher und der Reihung die Funktion emphatischer Ausdruckssteigerung. Ihre Basis ist der Grundsatz der Wortwiederholung. Spenser nimmt word-plays zu Hilfe, um starke emotionale Erregungszustände seiner Personen bis in ihre Sprache hinein zu verdeutlichen. Es kann sich dabei um steigernde Wortwiederholungen handeln als Zeichen tiefster Verachtung, "False traitor, false squire, of falsest knight"(IV.i.52.6), oder als Ausdruck übergroßer Freude und Begeisterung, wie sie Prince Arthur beim Anblick der englischen Königschronik empfindet, "...Deare countrey, O how dearely deare/ Ought thy remembraunce, and perpetuall band/ Be to thy foster Childe,..."(II.x.69.3-5). Dabei liegt die Figur des Polyptoton vor,[117] d.h., ein Wort erscheint innerhalb derselben Satzperiode noch mehrfach wieder, aber in veränderter Form und Funktion im Satz: Das Adjektiv deare wird als Prädikatsnomen deare und als erläuterndes Adverb dazu, dearely, wiederaufgenommen. Das Polyptoton ist eine der beliebtesten Stilfiguren Spensers und kommt im Zusammenhang mit vielen anderen Figuren vor.[118]

Ähnliche Effekte lassen sich mit der annominatio oder Paranomasie erzielen. Sie beruhen dann auf der Geringfügigkeit der lautlichen Änderung einerseits und der interessanten Bedeutungsspanne, die durch die Änderung erzeugt wird, andererseits.[119] Die Wörter können verschiedenstämmig sein und in ihrer Bedeutung bis zum genauen Gegenteil voneinander abweichen, "Both seemde to win, and both seemde won to bee,..."(I.ii.37.6), oder: "So long he held him, and him bet so long,..."(III.vii.35.2). Im ersten Zitat tritt die annominatio zusammen mit einer Zäsuranapher auf (S.83). Das Gegensatzpaar "to win...won to bee" erfährt durch die Einbettung in gleiche Satzkonstruktionen

117) H. Lausberg, a.a.O., §§ 640-48; und: Anm. 85 auf S.82 dieser Arbeit.
118) Vgl. I.ii.31.6-7;vii.14.2;viii.33.6;x.69.9; II.i.53.8-9; iv.19.9;v.34.8-9; III.ii.51 passim; IV.ii.23.4;24.7-8; V.v.30.9 - 31.4.
119) H. Lausberg, a.a.O., §§ 637-39; vgl. I.ii.35.8-9;iii.9.5-6; III.iv.57; V.ii.37.4.

weitere Hervorhebung. Das ist noch ausgeprägter im zweiten Beispiel der Fall, weil dort der Vorgang von einer Klammer umgeben ist, deren identische Teile den Vers an seinem Anfang und Ende begrenzen. Man nennt diese Art der Wortwiederholung eine reddi-tio.[120] Sie findet sich fast stets am Strophenanfang und nimmt dann mit dem die Klammer bildenden Ausdruck einen inhaltlichen Aspekt aus dem Alexandriner der vorhergehenden Strophe auf. Der Inhalt der Zeile mit redditio kann auch antithetischer Natur sein, "Still fled he forward, looking backward still,.."(III. x.56.1).

Neben der Wiederholung ähnlicher Wortformen kennt die Rhetorik natürlich auch die Verdoppelung identischer Wörter und Wortgruppen, geminatio und reduplicatio. - Den charakteristischen Beleg für eine geminatio finden wir in Duessas Hilferuf, (S. 48) " O helpe Orgoglio, helpe, or else we perish all."(I.viii.20.9)[121] In einigen Stanzen folgen die Glieder ohne Einschub aufeinander und erscheinen dreifach. Auf jeden Fall aber führt eine solche Erweiterung zur Intensivierung der Aussage.

Die reduplicatio, bekannter als Anadiplose,[122] ist die Wiederholung des letzten Gliedes einer Zeile zu Beginn der nächstfolgenden und bewirkt durch die Wiederaufnahme eines Gedankens innerhalb der Strophe deren verstärkten Zusammenhalt. Sie ist, da sie bevorzugt zwischen Alexandriner und Eingangsvers der folgenden Strophe auftritt, bei den Methoden der Stanzenverknüpfung besonders berücksichtigt worden (S. 58).

Von grundsätzlich anderer Wirkungsweise ist die Form der regressio, die bei Lausberg in höchstens dreigliedriger Form belegt ist,[123] in der FQ aber mit bis zu fünf Gliedern auftritt - wie in II.xii.70 - 71. Sir Guyon und der Palmer stehen am "Bowre of Blisse"(II.xii.Zeile 3)und lauschen einem "most melodious sound" (II.xii.70.1).

---

120) H. Lausberg, a.a.O., § 625; vgl.II.vii.41.1;xii.68.1-3; hier mit chiastischer Ausweitung.
121) H. Lausberg, a.a.O., §§ 616-18; vgl. I.ii.33.4;37.8;ix.53.1 II.i.36.6;iii.26.1;viii.3.8; III.ii.50.7.
122) H. Lausberg, a.a.O., §§ 619-22; vgl. I.iii.30.8-9; III. iv.26.8-9.
123) H. Lausberg, a.a.O., § 798.

"Eftsoones they heard a most melodious sound,
Of all that mote delight a daintie eare,
Such as attonce might not on liuing ground,
Saue in this Paradise, be heard elsewhere:
Right hard it was, for wight, which did it heare,
To read, what manner musicke that mote bee:
For all that pleasing is to liuing eare,
Was there consorted in one harmonee,
Birdes, voyces, instruments, windes, waters, all agree.

The ioyous birdes shrouded in chearefull shade,
Their notes vnto the voyce attempred sweet;
Th'Angelicall soft trembling voyces made
To th'instruments diuine respondence meet:
The siluer sounding instruments did meet
With the base murmure of the waters fall:
The waters fall with difference discreet,
Now soft, now loud, vnto the wind did call:
The gentle warbling wind low answered to all." 123b)
(II.xii.70.1 - 71.9)

Birdes, voyces, instruments, windes, waters" - alle ihre Töne klingen harmonisch zusammen. Die Glieder dieser asyndetischen Reihe im Alexandriner von Strophe 70 werden in Stanze 71 in gleicher Folge aufgegriffen und jeweils in Zwei-Zeilen-Einheiten durch Erläuterungen ausgeweitet. In die detaillierende Erklärung ist stets das nächste Stichwort bereits einbezogen, so daß sie alle sich als ununterbrochene Folge "birdes,voyce(71.1-2) / voyces, instruments(71.3-4) / instruments, waters(71.5-6) / waters, wind(71.7-8)" durch die Strophe ziehen. Lediglich die Folge "waters, wind" ist gegenüber Strophe 70 vertauscht. Was leistet die regressio hier für die Aussage? Sie analysiert die Klänge in ihrer Unterschiedlichkeit und macht gleichzeitig doch durch ihren übergangslosen Aufbau deren harmonischen Einklang transparent. Das ist völlige Identität von Inhalt und Form. 124)

Schon bis zu diesem Punkt unserer Betrachtungen ist offensichtlich geworden, daß die rhetorischen Figuren außer ihrer Aufgabe der Ausschmückung und Stilerhöhung, die sie bereits durch ihr bloßes Vorhandensein erfüllen, situationsbedingt jeweils noch ganz konkrete Funktionen haben. Das kommt besonders eindringlich dann zur Geltung, wenn verschiedene Stilfiguren zu kunstvollem Zusammenwirken ineinander verwoben sind. 125) Sie ziehen sich

---

123b) Erwähnt, aber nicht erläutert bei V.L. Rubel, a.a.O., 250.

124) Vgl. I.ii.37.1-2; II.iv.34.9 - 35.9 - zweifache regressio in einer Strophe; II.ix.13.4-7; VI.iv.[illegible].

125) Vgl. I.vii.40-41;ix.38-47; II.vi.[illegible]; III.ii.[illegible];v.[illegible] - 47.9; IV.xii.9-11; V.ii.40.9 - 43.[illegible]; [illegible].viii.21.

dann durch eine oder auch mehrere Stanzen und bestimmen deren Bild vollständig. Es ist auffallend, in welch großem Umfang Spenser Alliterationen und Assonanzen, Taktumstellungen und andere bereits besprochene Mittel der Darstellung zusätzlich heranzieht. (Zu früheren Gesichtspunkten genannte Beispiele werden hier aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht noch einmal angeführt.)

Die Strophe I.iv.45.4-9 diene als Beleg für die pointierte Verwendung verschiedener rhetorischer Figuren. Fidessa fleht Sans ioy, den Bruder ihres getöteten Geliebten Sans foy, um Hilfe an.

"Ah deare Sans ioy, next dearest to Sans foy,
Cause of my new griefe, cause of my new ioy,
Ioyous, to see his ymage in mine eye,
And greeu'd, to thinke how foe did him destroy,
That was the flowre of grace and cheualrye;
Lo his Fidessa to thy secret faith I flye."
(I.iv.45.4 - 9)

Das Attribut deare erscheint polyptotisch als Superlativ dearest. Die Namen Sans ioy und Sans foy assonieren gleich in zwei Lauten, wobei der Diphthong [ɔi] insgesamt fünfmal innerhalb des Zitats auftritt und durch den klangähnlichen c-Reim [əi] gestützt wird.

Vers 45.5 ist formal ein Parallelismus mit anaphorischem Beginn der Halbzeilen ("Cause of my new griefe, cause of my new ioy"), inhaltlich dagegen stellt "griefe" eine klare Antithese zu "ioy" dar. Die Teile des Gegensatzpaares werden anschließend in Form eines erneuten Polyptotons in umgekehrter Reihenfolge aufgegriffen und in jeweils einer Zeile erläutert (45.6+7). Die Anadiplose "ioy - ioyous" (45.5-6) erzeugt verstärkte Klangwirkung, ist aber auch Bindemittel zwischen den Zeilen.

Die Verse 4 bis 8 sind vom Aussagecharakter her eine einzige langgezogene Apostrophe, die trotz ihres Umfangs, grammatisch gesehen, weder Subjekt noch Prädikat enthält. Erst der abschließende Alexandriner, in dem das Lo den Anruf Fidessas an Sans ioy aus Vers 45.4 erneuert, verleiht der Szene Abrundung und Sinn. Es ist gerade das Fragmentarische in Fidessas Sprechen, die grammatische Unvollständigkeit ihrer Sätze, die mit ihrer seelischen Verfassung korrespondiert. Sie befindet sich in einem Zustand höchster innerer Erregung und ist unfähig, ihren Empfindungen in wohlgeordneter Rede Ausdruck zu verleihen.

Wie fast immer in den Dialogen der FQ geht es dem Dichter auch in diesem Fall nicht um realistische Echtheit eines ganz natürlichen Sprechens - niemand, auch Spensers Zeitgenossen nicht, würde mit solchen Worten Hilfe erflehen - sondern um eine gesteigerte und überhöhte Ausdrucksweise. wie Spenser sie für die fiktive Welt des Rittertums, ihre Gestalten und deren Antipoden für denkbar hielt. Das Pathos Fidessas mit seiner Fülle von unterstreichenden rhetorischen Effekten entspringt daher jenem literarischen, überhöhten Stil, den Spenser seinem Anliegen und dem höfischen Publikum schuldig zu sein glaubte. Über die Art von Spensers Handhabung von figurae rhetoricales schreibt Rubel: " In the art of playing one figure against another and in rising to crescendos of rhetoric he far excelled Chaucer and even Sidney and Warner."[126]

Aus der Perspektive einer literarischen Sprache gewinnen auch Stanzen ihre Berechtigung, deren Charakter völlig von rhetorischen Stilmitteln beherrscht wird, ohne daß sie in dieser Häufung für den Inhalt erfor derlich wären.[127] Strophe III.xii.24 gehört in den Zusammenhang eines Auftritts von Masken, einer "iolly company,/ In manner of a maske, enranged orderly."(III. xii.5.8-9)

"Behinde him was Reproch, Repentance, Shame;
Reproch the first, Shame next, Repent behind:
Repentance feeble, sorrowfull, and lame:
Reproch despightfull, carelesse, and vnkind;
Shame most ill fauord, bestiall, and blind:
Shame lowrd, Repentance sigh'd, Reproch did scould;
Reproch sharpe stings, Repentance whips entwind,
Shame burning brond-yrons in her hand did hold:
All three to each vnlike, yet all made in one mould."[127b]
(III.xii.24.1 - 9)

In der ersten Zeile führt Spenser die drei allegorischen Gestalten Reproch, Repentance und Shame ein. Zeile 2 nennt ihre Reihenfolge in dem Aufmarsch all jener Laster, die der Chastity, verkörpert in Britomart, entgegenwirken. In den Zeilen 3 bis 5 wird parallelisierend jeweils eine Gestalt durch drei Attribute in ihrer negativen Grundeinstellung gekennzeichnet. Strukturprinzip dieser Strophe ist die Aufzählung oder Nebenordnung, Beziehungen werden erst im Alexandriner angedeutet. Zeile 6

126) V.L. Rubel, a.a.O., 247.
127) Vgl. IV.ii.41 - 43, II.vi.10 + 13.
127b) Erwähnt, aber nicht erläutert bei Rubel, a.a.O., 253.

faßt die drei Masken wieder in einer Zeile zusammen, aber in nochmals geänderter Reihenfolge. Sie werden durch jeweils ein Verb eingehender charakterisiert, "lowrd, ...sigh'd, ...did sc ould". In den Zeilen 7 und 8 ordnet Spenser jeder allegorischen Gestalt ihr Insignum zu. Der autonome Alexandriner beendet die Strophe mit der resümierenden, aber antithetisch gegliederten Feststellung: "All three to each vnlike, yet all made in one mould."(24.9)

In einer Strophe wie III.xii.24 erfüllen die Redefiguren keine dienende Funktion mehr. Der rhetorische Effekt ist zum Selbstzweck erhoben. Ein Reiz dieser Strophen liegt allerdings in den

verschiedenen Möglichkeiten, die Zeilen zu gestalten, im Wort-Spiel in seiner ursprünglichen Bedeutung. Das gilt zweifellos auch für eine Anzahl von word-plays, wenn sie nicht wie hier gehäuft, sondern als Einzelerscheinungen auftreten. Doch bleiben sie Ausnahmen angesichts der Beispiele, in denen Spenser rhetorische Stilmittel bewußt und konsequent in den Dienst der Verwirklichung des Stoffes gestellt hat.

Damit stehen wir am Ende unserer Analyse der Mittel poetischer Darstellung in der FQ, deren Ziel es war, die wichtigsten Methoden Spensers zur dichterischen Erfüllung seiner Stanze herauszuarbeiten. Ausgangspunkt aller Überlegungen war stets der Text der FQ, und die Fülle der Belege zu den einzelnen Erscheinungen zeigt ihre ganze Komplexität und das Ausmaß ihrer Verwendung durch Spenser. Taktinversionen, Anaphern, Reihungen und Parenthesen dienen in ihrer Erstfunktion der Markierung und Variation des Rhythmus. Endreim, Alliteration und vokalischer Gleichklang sind die Hauptbestandteile der Musikalität von Spensers Sprache und tragen vornehmlich zur Konstituierung der Atmosphäre im Epos bei.
Es liegt im Wesen aller dieser Stilmittel, daß sie sich in ihren Funktionen nicht klar gegeneinander abgrenzen lassen. Sie treten vereinzelt, gehäuft oder in enger Verquickung miteinander auf. Wir können sie nicht auf eine generelle Wirkungsweise festlegen. Es galt vielmehr, durch paradigmatische Interpretationen zunächst ihren jeweiligen Stellenwert zu ermitteln. Die Summe der Untersuchungen ergibt dann unter Einbeziehung der Möglichkeiten der dichterischen Rhetorik, daß Spensers Mittel der

poetischen Darstellung - über ihre situationsbedingten Aufgaben hinaus - in ihrer Gesamtheit zu jener Ausschmückung und Erhöhung des Stils führen, die für Stoff und Intention der FQ angemessen erscheinen. - Viele von Spensers Stilmitteln sind " common Elizabethan licence ",[128] doch hat keiner seiner Zeitgenossen die Bewußtheit und vor allem Dichte ihrer Verwendung in der FQ und Spensers Fähigkeit zur Variation erreicht.

128) B. Groom, The Diction of Poetry from Spenser to Bridges, London (1955), 7.

5. Zur Kongruenz von Inhalt und Form im Strophenverband

Über den Untersuchungen zum Wesen der Einzelstanze und zu ihrer dichterischen Erfüllung durch Spenser steht als allen gemeinsames Ergebnis die ausgeprägte Übereinstimmung zwischen den Mitteln der poetischen Wiedergabe und dem dargebotenen Stoff.
Ob wir uns der Struktur- und Rhythmusanalysen erinnern oder den Blick zurücklenken auf Spensers unerschöpflich scheinende Vielfalt und Variationsbreite der Darstellungsweisen im einzelnen - stets blieb diese Feststellung letzte Erkenntnis der Interpretation. Sie gilt für die einzelne Strophe ebenso wie für größere Zusammenhänge. Darum soll im folgenden noch an zwei Episoden der FQ gezeigt werden, wie Spenser auch über eine Reihe von Stanzen hinweg die Mittel der Darstellung mit den Erfordernissen des Inhalts in Einklang bringt. Damit wird unsere Betrachtung der "Graces-"Szene (S.102ff.) erweitert und zugleich gestützt.
Im vierten Canto von Buch V der FQ trifft Artegall, "the Champion of true Iustice"(V.i.3.2), die Brüder Bracidas und Amidas, die miteinander in Streit geraten sind. Jeder von ihnen herrscht über eine Insel. Doch hat das Meer Teile der größeren Insel weg- und vor der Küste von Amidas Besitztum angespült. Die reiche, aber charakterlich unfeste Philtera verläßt daraufhin Bracidas, um ihre Liebe dem nunmehr mächtigeren Amidas zuzuwenden. Dieser wiederum verstößt ihretwegen seine bisherige Geliebte Lucy, die sich ins Meer stürzt, von den Wogen aber mitsamt einer Schatzkiste zu Bracidas verschlagen wird. Streitobjekt ist die Kiste, die Philtera abhandengekommen war und nun von Amidas zurückgefordert wird.
Die Brüder rufen Artegall zum Schlichter ihres Streits (V.iv.16). Ihm bietet sich damit Gelegenheit, der Gerechtigkeit, deren Repräsentant er ist, zum Sieg zu verhelfen. Spenser läßt ihn innerhalb von drei Stanzen den Streit schlichten:

"Then Artegall thus to the younger sayd;
Now tell me Amidas, if that ye may,
Your brothers land the which the sea hath layd
Vnto your part, and pluckt from his away,
By what good right doe you withhold this day?
What other right (quoth he) should you esteeme,
But that the sea it to my share did lay?
Your right is good (sayd he) and so I deeme,
That what the sea vnto you sent, your owne should seeme.

Then turning to the elder thus he sayd;
Now Bracidas let this likewise be showne.
Your brothers threasure, which from him is strayd,
Being the dowry of his wife well knowne,
By what right doe you claime to be your owne?
What other right (quoth he) should you esteeme,
But that the sea hath it vnto me throwne?
Your right is good (sayd he) and so I deeme,
That what the sea vnto you sent, your own should seeme.

For equall right in equall things doth stand,
For what the mighty Sea hath once possest,
And plucked quite from all possessors hand,
Whether by rage of waues, that neuer rest,
Or else by wracke, that wretches hath distrest,
He may dispose by his imperiall might,
As thing at randon left, to whom he list.
So Amidas, the land was yours first hight,
And so the threasure yours is Bracidas by right."
(V.iv.17.1 - 19.9)

Die Strophen 17 und 18 sind parallel nach einem streng durchgeführten Strukturschema gestaltet. Zeile 1 enthält jeweils die Anknüpfung an die Stanze zuvor durch temporales then. Darauf folgt eine Aufgliederung der Strophen in kongruente Redepartien zu je vier, zwei und nochmals zwei Zeilen. Nach dem Prinzip: Frage Artegalls - rhetorische Gegenfrage eines der Brüder - Entscheidung Artegalls, bestätigt dieser in absolut identischen Schlußcoupletsjedem der Brüder das Recht auf Besitz dessen, was ihm das Meer zugeführt hat.

In der folgenden Strophe begründet Artegall seine Haltung zunächst mit der allgemeingültigen Feststellung "equall right in equall things" (19.1), um diesen Rechtsgrundsatz dann, anaphorisch verstärkend, auf den speziellen Teil anzuwenden (19.2-7). In jeweils einer Zeile erfolgt danach der endgültige Bescheid für jeden der Brüder, Amidas erhält das Land zugesprochen, Bracidas wird der Schatz zuerkannt. - Der Folgerichtigkeit von Artegalls Denken entspricht die klare, vereinfachende Darstellung deren Teile in logischem Aufbau ein Höchstmaß an Symmetrie erreichen, in der ausschmückende Stilmittel wie Alliteration und Assonanz aber nicht zum Tragen kommen.

Die gesamte Szene erstreckt sich über die Strophen V.iv.4 - 20 und gehört von der nüchternen Sachlichkeit her nicht zu den für die FQ typischen Strophen. Sie ist in besonderem Maße ein Mittel zum Zweck, eine Möglichkeit für den "Champion of true Iustice" (V. i.3.2), sich in der für ihn bezeichnenden Tugend auszuzeichnen. Dahinter wird Spensers didaktische Grundintention erkennbar. Typisch ist dieses Beispiel jedoch insofern, als es Spensers ausgeprägten Formwillen und sein Streben nach der dem

Gegenstand adäquaten Form der Darstellung eindringlich veranschaulicht.

Als zweites Beispiel führt die Szene I.ix.37.6 - 39.9 abschließend noch einmal im Zusammenhang den Nachweis, wie eindeutig differenzierend Spenser seine Mittel einsetzt, wenn es z.B. darum geht, dramatische Höhepunkte einerseits gegen Strophen mit einheitlichem Erzählfluß andererseits abzusetzen. Der Redcrosse Knight und Una treffen auf den völlig verstörten Sir Treuisan, der mit knapper Not den Anfechtungen Despaires entronnen ist, jener Personifikation der Verzweiflung, die ihr nahekommende Gestalten zu entmutigen und zur Selbstaufgabe zu treiben sucht. "Then hopelesse hartlesse, gan the cunning thiefe / Perswade vs die, to stint all further strife:/ To me he lent this rope, to him a rusty knife."(I.ix.28.7-9). Treuisan erklärt sich trotz seines noch immer nachklingenden Entsetzens bereit, den Ritter und Una zu Despaires "caue"(33.2) zu führen (Strophen 21 - 32). Es folgt die düster-eindringliche Einstimmungsszene mit der Beschreibung der Höhle und ihres Bewohners, die wir bereits auf ihre Klanggestaltung untersucht haben (S.104f.). Und dann beginnt der Ritter, hier noch erfüllt von "firie zeale" und "courage bold"(37.4), den "man of hell"(28.5) wegen seines unheilvollen Tuns zur Verantwortung zu ziehen. Doch schon nach wenigen Versen geht der wortgewandte Despaire mit geschickter Argumentation zum Gegenangriff über.

"...Thou damned wight,
The author of this fact, we here behold,
What iustice can but iudge against thee right,
With thine owne bloud to price his bloud, here shed in sight.
What franticke fit (quoth he) hath thus distraught
Thee, foolish man, so rash a doome to giue?
What iustice euer other iudgement taught,
But he should die, who merites not to liue?
None else to death this man despayring driue,
But his owne guiltie mind deseruing death.
Is then vniust to each his due to giue?
Or let him die, that loatheth liuing breath?
Or let him die at ease, that liueth here vneath?"
(I.ix.37.6 - 38.9)

Schon hier deutet sich die Schwäche der Position des Redcrosse Knight an, da er nicht daran denkt, das Freveln Despaires auf die ihm gemäße Weise im Kampf zu rächen, sondern weil er sich auf die rhetorische Auseinandersetzung einläßt, in der er der Unterlegene sein wird. Denn schon mit seinem ersten Satz (38. 1-2) ist Despaire vom Beschuldigten zum Anschuldigenden geworden indem er dem Ritter vorschnelles Urteilen vorwirft. Mit sehr

knapp, aber schlagkräftig formulierten Argumenten, die am Ende der Strophe (38.7-9) die Form syntaktisch unvollständiger rhetorischer Fragen annehmen, versucht er die Stellung des Redcrosse Knight zu schwächen. Und in der Tat müssen seine Fragen, "Is then vniust to each his due to giue?"(38.7), einleuchten, zumal wenn sie in dieser atemberaubend schnellen Abfolge auf den "Dialogpartner" eindringen. Despaire hält diese Überredungstaktik bei bis Strophe 40.7, wo dann die vierfach parallelgebaute Aussage, "Sleepe after toyle, port after stormie seas,/ Ease after warre, death after life does greatly please."(40.8-9), einschmeichelnd um Anerkenntnis wirbt. Der Redcrosse Knight, bereits stark beeindruckt "at his suddeine wit"(41.1), vermag sich nur zu einem schwachen Einwand aufzuraffen:

"...The terme of life is limited,
Ne may a man prolong, nor shorten it;
The souldier may not moue from watchfull sted,
Nor leaue his stand, vntill his Captaine bed."
(I.ix.41.2 - 5)

Aber Despaire ist in seinem Redeschwall nicht eigentlich gestört und setzt ungerührt sein Überredungsmanöver mit steigender Intensität fort. Zunächst scheint er seine Beweisführung gar nicht massiv auf den Redcrosse Knight abzustellen. Er scheint eher allgmein zu reflektieren, "...all ends that was begonne./ ...When houre of death is come, let none aske whence, nor why." (42.3+9), bis er sich dann in direkter Apostrophe an den Ritter wendet:

"Then do no further goe, no further stray,
But here lie downe, and to thy rest betake,
Th'ill to preuent, that life ensewen may.
For what hath life, that may it loued make,
And giues not rather cause it to forsake?
Feare, sicknesse, age, losse, labour, sorrow, strife,
Paine, hunger, cold, that makes the hart to quake;
And euer fickle fortune rageth rife,
All which, and thousands mo do make a loathsome life.

Thou wretched man that death hast greatest need,
If in true ballance thou wilt weigh thy stae:
For euer knight, that dared warlike deede,
More lucklesse disauentures did amate:
Witnesse the dungeon deepe, wherein of late
Thy life shut vp, for death so oft did call;
And though good lucke prolonged hath thy date,
Yet death then, would the like mishaps forestall,
Into the which hereafter thou maiest happen fall.

Why then doest thou, O man of sin, desire
To draw thy dayes forth to their last degree?
Is not the measure of thy sinfull hire
High heaped vp with huge iniquitie,
Against the day of wrath, to burden thee?
Is not enough, that to this Ladie milde
Thou falsed hast thy faith with periurie,
And sold thyselfe to serue Duessa vilde,
With whom in all abuse thou hast thy selfe defilde?

Is not he iust, that all this doth behold
From highest heauen, and beares an equall eye?
Shall he thy sins vp in his knowledge fold,
And guiltie be of thine impietie?
Is not his law, Let euery sinner die:
Die shall all flesh? what then must needs be donne,
Is it not better to doe willinglie,
Then linger, till the glasse be all out ronne?
Death is th end of woes: die soone, O fairies sonne."
(I.ix.44.1 - 47.9)

Die Szene ist zu einem in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Monolog geworden, zu einem Monolog, der eigentlich ein Zwiegespräch ist, in dem der eine Partner der Suada hinterhältiger Argumentation nichts mehr entgegenzusetzen hat.

Das beherrschende Stilelement ist die Frage, die drängend-eindringliche rhetorische Frage "Is not...?", die in achtfacher Wiederholung und Abwandlung zur beschwörenden Klimax der Szene im Alexandriner von Strophe 47 führt:"Death is the end of woes: die soone, O faeries sonne."(47.9) Die Stanzen als Form scheinen der Auflösung in Couplets und Einzelverse nahe, so stark schlägt sich die Erregung der Szene im Satzbau und damit in der Strophengliederung nieder. Alle rhetorischen Stilmittel vereinigen sich in diesem Bekehrungsversuch, um dem durch das Fehlen unbetonter Silben und durch die komprimierte, zuweilen fragmentarische Aussageweise ohnehin beschwerten Rhythmus weitere kraftvolle Akzente aufzusetzen:
Anaphern (38.8-9) und anaphorischer Beginn vieler Fragen, Taktumstellungen (passim), Reihungen, die asyndetische Reihung in Strophe 44.6-7,die die möglichen Stufen irdischen Leidens erfaßt, gravierende Alliterationen im Verlauf des gesamten Monologs, desgleichen bedeutungsträchtige Wortspiele verschiedenster Art. Die metrisch vorgegebenen Hebungen je Zeile werden erstaunlich oft vollzählig durch den Rhythmus realisiert. —
Mit dem "...die soone, O faeries sonne."(47.9) hat Despaire zunächst gesiegt, der Redcrosse Knight ist tief betroffen(48.1) und dem Verzweifeln wirklich nahe. Und wie um dem Leser nach

knapp, aber schlagkräftig formulierten Argumenten, die am Ende der Strophe (38.7-9) die Form syntaktisch unvollständiger rhetorischer Fragen annehmen, versucht er die Stellung des Redcrosse Knight zu schwächen. Und in der Tat müssen seine Fragen, "Is then vniust to each his due to giue?"(38.7), einleuchten, zumal wenn sie in dieser atemberaubend schnellen Abfolge auf den "Dialogpartner" eindringen. Despaire hält diese Überredungstaktik bei bis Strophe 40.7, wo dann die vierfach parallelgebaute Aussage, "Sleepe after toyle, port after stormie seas,/ Ease after warre, death after life does greatly please."(40.8-9), einschmeichelnd um Anerkenntnis wirbt. Der Redcrosse Knight, bereits stark beeindruckt "at his suddeine wit"(41.1), vermag sich nur zu einem schwachen Einwand aufzuraffen:

"...The terme of life is limited,
Ne may a man prolong, nor shorten it;
The souldier may not moue from watchfull sted,
Nor leaue his stand, vntill his Captaine bed."
(I.ix.41.2 - 5)

Aber Despaire ist in seinem Redeschwall nicht eigentlich gestört und setzt ungerührt sein Überredungsmanöver mit steigender Intensität fort. Zunächst scheint er seine Beweisführung gar nicht massiv auf den Redcrosse Knight abzustellen. Er scheint eher allgmein zu reflektieren, "...all ends that was begonne./ ...When houre of death is come, let none aske whence, nor why." (42.3+9), bis er sich dann in direkter Apostrophe an den Ritter wendet:

"Then do no further goe, no further stray,
But here lie downe, and to thy rest betake,
Th'ill to preuent, that life ensewen may.
For what hath life, that may it loued make,
And giues not rather cause it to forsake?
Feare, sicknesse, age, losse, labour, sorrow, strife,
Paine, hunger, cold, that makes the hart to quake;
And euer fickle fortune rageth rife,
All which, and thousands mo do make a loathsome life.

Thou wretched man that death hast greatest need,
If in true ballance thou wilt weigh thy stae:
For euer knight, that dared warlike deede,
More lucklesse disauentures did amate:
Witnesse the dungeon deepe, wherein of late
Thy life shut vp, for death so oft did call;
And though good lucke prolonged hath thy date,
Yet death then, would the like mishaps forestall,
Into the which hereafter thou maiest happen fall.

Why then doest thou, O man of sin, desire
To draw thy dayes forth to their last degree?
Is not the measure of thy sinfull hire
High heaped vp with huge iniquitie,
Against the day of wrath, to burden thee?
Is not enough, that to this Ladie milde
Thou falsed hast thy faith with periurie,
And sold thyselfe to serue Duessa vilde,
With whom in all abuse thou hast thy selfe defilde?

Is not he iust, that all this doth behold
From highest heauen, and beares an equall eye?
Shall he thy sins vp in his knowledge fold,
And guiltie be of thine impietie?
Is not his law, Let euery sinner die:
Die shall all flesh? what then must needs be donne,
Is it not better to doe willinglie,
Then linger, till the glasse be all out ronne?
Death is th end of woes: die soone, O fairies sonne."
(I.ix.44.1 - 47.9)

Die Szene ist zu einem in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Monolog geworden, zu einem Monolog, der eigentlich ein Zwiegespräch ist, in dem der eine Partner der Suada hinterhältiger Argumentation nichts mehr entgegenzusetzen hat.

Das beherrschende Stilelement ist die Frage, die drängend-eindringliche rhetorische Frage "Is not...?", die in achtfacher Wiederholung und Abwandlung zur beschwärenden Klimax der Szene im Alexandriner von Strophe 47 führt:"Death is the end of woes: die soone, O faeries sonne."(47.9) Die Stanzen als Form scheinen der Auflösung in Couplets und Einzelverse nahe, so stark schlägt sich die Erregung der Szene im Satzbau und damit in der Strophengliederung nieder. Alle rhetorischen Stilmittel vereinigen sich in diesem Bekehrungsversuch, um dem durch das Fehlen unbetonter Silben und durch die komprimierte, zuweilen fragmentarische Aussageweise ohnehin beschwerten Rhythmus weitere kraftvolle Akzente aufzusetzen:
Anaphern (38.8-9) und anaphorischer Beginn vieler Fragen, Taktumstellungen (passim), Reihungen, die asyndetische Reihung in Strophe 44.6-7,die die möglichen Stufen irdischen Leidens erfaßt, gravierende Alliterationen im Verlauf des gesamten Monologs, desgleichen bedeutungsträchtige Wortspiele verschiedenster Art. Die metrisch vorgegebenen Hebungen je Zeile werden erstaunlich oft vollzählig durch den Rhythmus realisiert. —
Mit dem "...die soone, O faeries sonne."(47.9) hat Despaire zunächst gesiegt, der Redcrosse Knight ist tief betroffen(48.1) und dem Verzweifeln wirklich nahe. Und wie um dem Leser nach

dieser dramatischen Zuspitzung das Atemholen zu ermöglichen, läßt Spenser ihn den Fortgang der Episode in den nächsten vier Strophen aus der distanzierenden Perspektive des Erzählers verfolgen.

"The knight was much enmoued with his speach,
That as a swords point through his hart did perse,
And in his conscience made a secret breach,
Well knowing true all, that he did reherse
And to his fresh remembrance did reuerse
The vgly vew of his deformed crimes
That all his manly powres it did disperse,
As he were charmed with inchaunted rimes,
That oftentimes he quakt, and fainted oftentimes.

In which amazement, when the Miscreant
Perceiued him to wauer weake and fraile,
Whiles trembling horror did his conscience dant,
And hellish anguish did his soule assaile,
To driue him to despaire, and quite to quaile,
He shew'd him painted in a table plaine,
The damned ghosts, that doe in torments waile,
And thousand feends that doe them endlesse paine
With fire and brimstone, which for euer shall remaine."
(I.ix.48.1 - 49.9)

Der Gegensatz in Aufbau und Rhythmus dieser beiden Stanzen, die jeweils von einer neunzeiligen verschlungenen Satzperiode erfüllt sind, zu den außerordentlich stark zergliederten Monologstanzen Despaires kann nicht größer sein. Entsprechend der Einheitlichkeit der Perspektive fügt Spenser hier einen Ruhepunkt ein, der in keiner Weise durch auffällige Stilmittel hervorsticht. Diese vergleichsweise gemessene und ausgewogene Art der Darstellung wird fortgesetzt bis zu dem Augenblick, in dem der Ritter den Dolch erhebt, um, endgültig verzweifelt über sein Versagen, seinem Leben ein Ende zu setzen, "At last resolu'd to worke his finall smart,/ He lifted vp his hand, that backe againe did start."(51.8-9) Als dea ex machina tritt jetzt plötzlich Una wieder ins Blickfeld, entreißt ihrem Ritter den Dolch und beschwört ihn, zu seiner ritterlichen Haltung und Aufgabe zurückzufinden:

"Which when as Vna saw, through euery vaine
The crudled cold ran to her well of life,
As in a swowne: but soone reliu'd againe,
Out of his hand she snatcht the cursed knife,
And threw it to the ground, enraged rife,
And to him said, Fie, fie, faint harted knight,
What meanest thou by this reprochfull strife?
Is this the battell, which thou vauntst to fight
With that fire-mouthed Dragon, horrible and bright?

Come, come away, fraile, feeble, fleshly wight,
Ne let vaine words bewitch thy manly hart,
Ne diuelish thoghts dismay thy constant spright.
In heauenly mercies hast thou not a part?
Why shouldst thou then despeire, that chosen art?
Where iustice growes, there growes eke greater grace,
The which doth quench the brond of hellish smart,
And that accurst hand-writing doth deface.
Arise, Sir knight arise, and leaue this cursed place."
(I.ix.52.1 - 53.9)

Diese zweite Umstimmungsszene, jetzt zwischen Una und dem Ritter ist, wenn auch mit veränderten Vorzeichen, in ihrer Intention der ersten zwischen Despaire und dem Redcrosse Knight gleichzustellen, und ein Blick auf die Art ihrer dichterischen Verwirklichung lehrt, daß Spenser hier wie dort exakt die gleichen Mittel der Darstellung anwendet. Die zweifache geminatio "Come, come away..." und "Arise, Sir knight arise..."(53.1+9) rundet Unas Beschwörung eindringlich ab. -

Mit dieser ausführlich gebotenen Strophenfolge dürfte zum Abschluß unserer Untersuchungen zur Spenserstanze Spensers bewußte und meisterlich differenzierende Handhabung der Strophe noch einmal deutlich hervorgetreten sein.

Abschnitt III: Ergebnis der Betrachtungen zur Spenserstanze in der Faerie Queene

Die Spenserstanze in der FQ ist als Einzelstrophe und im Strophenverband eingehend untersucht worden. Die Analyse ihrer Struktur hat ergeben, daß Spenser jede schematische Gliederung seiner Strophen durch ständige Verlagerung der Satz- und Sinneinschnitte vermeidet. Charakteristisch für den Aufbau der Stanzen in weiten Teilen des Epos sind umfangreiche Zeilengruppen mit kunstvoll verschlungenem Satzbau, denen inhaltlich gemessene Bewegungsabläufe entsprechen: weitausgeführte Bilder und Vergleiche, zusammenhängende Reflexionen des Erzählers, die in erster Linie das didaktische Thema des jeweiligen Buches betreffen, und breite Schilderungen idyllischer Atmosphäre wieder und wieder. - Szenen mit dramatischer Bewegtheit der Handlung und Dialogpartien, die die innere Erregung der Personen widerspiegeln, sind inhaltliche und atmosphärische Höhepunkte. Durch die starke innere Gliederung ihrer Strophen werden sie es auch im Hinblick auf Spensers Erzählweise, die sich sonst durch den ruhigen Strom weiträumiger Entwicklung auszeichnet (S.24 - 44).

Diese Bewegung setzt sich über die Einzelstrophen hinaus fort. Die intensive inhaltliche Hervorhebung des Alexandriners oder des Schlußcouplets hat zwar einmal eine ansteigende Tendenz der Strophen zur Folge - Inhaltliches wird auf einen Höhepunkt oder Abschluß am Stanzenende hin gesteigert (S.45 - 55). Zum anderen aber bot [illegible] die Beschwerung der Schlußzeile Spenser die Möglichkeit zu sorgfältiger Verknüpfung der Stanzen, so daß ein kontinuierliches Auf und Ab entsteht, ähnlich dem der Wellenbewegung. Der zahlenmäßige Umfang der erschlossenen Verknüpfungsmethoden verdeutlicht, welch große Bedeutung der Dichter diesem Stilphänomen zumaß (S.54 - 63).

Es ist bezeichnend für Spensers ausgeprägten Formwillen, daß er stets sich bemühte, die Mittel der Darstellung soweit wie möglich aufeinander und auf den Stoff abzustimmen. So dokumentiert sich der Eindruck des beständig dahingleitenden Erzählflusses bis hinein in den Sprachrhythmus. Spensers ausgesprochen exakte Erfüllung des Metrums in Bezug auf die Silbenzahl verleitete ihn nicht dazu, jede metrisch erforderliche Hebung auch sprachlich zu realisieren. Er ordnete vielmehr metrische Gesichtspunkte dem Rhythmus seiner leichten und flexiblen Sprache unter, indem er betont oft Häufungen schwachtoniger Silben innerhalb

einer Zeile herbeiführt und dadurch jenen Fluß der Sprache erreicht, der die angemessene Erfüllung jener charakteristischen weiten Satzperioden innerhalb einer ausladenden epischen Strophenform darstellt (S. 65-79).

Wie jede Art von Rhythmus so ist auch der fließende auf wechselnde Schwerpunkte und besondere Akzentuierungen angewiesen, damit nicht Gleichmäßigkeit der Bewegung zu Gleichförmigkeit erstarrt. Auch in dieser Beziehung setzt Spenser mit der Verwendung von Taktinversionen, Assonanzen und Alliterationen, von Wort- und Satzreihungen, Anaphern, retardierenden Parenthesen und von rhetorischen Figuren die ganze Fülle der ihm zu Gebote stehenden Mittel ein und gewährleistet damit ein Höchstmaß an Abwechslung. Exemplarische Interpretationen haben wieder und wieder gezeigt, wie stark diese Stilfiguren bei Spenser zusammenwirken, einander ergänzen, und welche Bedeutung sie - über die Markierung des Rhythmus hinaus - vor allem durch ihre klangverstärkenden Funktionen für die Konstituierung der idyllischen Grundstimmung der FQ erlangen. Über allen Ergebnissen steht die Erkenntnis von der nahezu vollkommenen Korrespondenz zwischen dem Stoff und dem Anliegen des Epos und den Formen seiner Verwirklichung.

Spensers Bedeutung und damit die der FQ für die englische Dichtung ist von E. de Sélincourt präzise formuliert worden:

"He recreated English prosody, giving back to our verse the fluidity and the grace that it had lost since the days of Chaucer, and extending the range of its achievement; he created English poetic diction, lifting it from anarchy and stiffness, daring greatly, but triumphing whether in the simple or the ornate, widening its scope, but at the same time never failing to give it ease and flexibility, so that language ... could voice the subtlest shades of mood or fancy. By means of this rich and varied style, fully expressive of his high seriousness, his spirituality, his inexhaustible sense of beauty, he has exercised a spell that has been potent for three centuries, and none has called so many poets to their vocation."[129]

Diese komprimierte Wertschätzung ... aus literaturgeschichtlicher Sicht kann unsere versanalytischen Aussagen nur untermauern.

---

129) E. de Sélincourt, a.a.O., xxxix f.

B. Die Spenserstanze bei Lord Byron

Kapitel 1: Byrons Weg zu Childe Harold's Pilgrimage

Das zeitlich erste bedeutende Gedicht in Spenserstanzen im 19. Jahrhundert ist Byrons Childe Harold's Pilgrimage.[130] Es ist zugleich die Dichtung, deren ersten beiden Gesängen ein so überwältigender Erfolg beschieden war, daß sie den vierundzwanzigjährigen George Gordon Lord Byron, mit einem Schlage in den Mittelpunkt des literarischen Interesses in England rückten, mehr noch, daß er durch sie für lange Zeit zur unbestritten herrschenden Figur der Londoner Gesellschaft wurde. "I awoke one morning and found myself famous", zitiert E.C. Mayne den jungen Dichter und fährt fort: "The morning was the 10th of March 1812. In three days an edition of five hundred copies was sold ..."[131]

130) Eine detaillierte Bestandsaufnahme über das Auftreten der Spenserstanze nach der Faerie Queene bis zur englischen Romantik gehört nicht zur Zielsetzung dieser Arbeit. Dazu liegen Spezialarbeiten vor, die in ihren Angaben über die Verbreitung der Strophenform in England nach wie vor zutreffen. Soweit sie auch die Strophenerfüllung behandeln, wird dazu im Verlauf unserer Untersuchungen zu Byron and Keats kritisch Stellung bezogen.

E.P. Morton," The Spenserian Stanza in the Eighteenth Century", MP, 10 (1912/13), 365 - 91.

E.P.Morton, "The Spenserian Stanza before 1700", MP, 4 (1906/07), 639-54.

T.Böhme, "Spensers literarisches Nachleben bis zu Shelley", Palaestra 93, Berlin (1911).

H.Reschke, "Die Spenserstanze im 19. Jahrhundert", Anglistische Forschungen 54, Heidelberg (1918).

Nur so viel sei angemerkt: Ein Teil der "imitations of Spenser" seit Mitte des 18. Jahrhunderts war sprachlich, metrisch oder auch inhaltlich-atmosphärisch noch an der Faerie Queene orientiert (Mrs. Tighe, Leigh Hunt, John Keats, Alfred Tennyson); eine zweite, stärkere Gruppe betrieb die konsequente Loslösung der Form von thematischen Spenseranklängen. Neben Alexander Pope, William Shenstone, James Thomson zählen dazu Percy B. Shelley und vor allem Lord Byron im Childe Harold-Epos.

131) E.C. Mayne, Byron, London (1924^2), 141. -
E.C. Mayne schrieb die erste umfassende Byron-Biographie, die erst 1957 durch L.A. Marchand, Byron, a Biography, New York (1957), 3 vols., ergänzt und auf den neuesten Stand gebracht wurde. Die biographischen Fakten und Daten zu Byron sind weitgehend diesen beiden Werken entnommen. -
Alle Zitate zu Byron-Texten folgen der Ausgabe: The Poetical Works of Lord Byron, Oxford Standard Authors, London, New York, Toronto (1967^{11}).

Was ging diesem beispiellosen Erfolg voraus? Worauf basierte er schließlich? Die Beantwortung dieser beiden Fragen in einiger Ausführlichkeit geht von dem vorliegenden biographischen Material aus. Sie erscheint, anders als bei der Faerie Queene, wo die Persönlichkeit Spensers kaum in die Betrachtung einbezogen wurde, unerläßlich, wenn die sich anschließende verskritische Untersuchung von Childe Harold's Pilgrimage auch dem Dichter Byron gerecht werden soll. Auf diese Weise können Erkenntnisse der biographischen Forschung die Ergebnisse unserer Strophenuntersuchungen stützen und umgekehrt durch sie belebt werden. Denn in wohl keinem Gedicht in Spenserstanzen sonst finden wir die Art der Strophenerfüllung bis in in ihre Details hinein so stark vom Wesen und von der individuellen Denk- und Betrachtungsweise des Dichters bestimmt, wie gerade hier. Bei diesem für kurze Zeit biographischen Vorgehen ergibt sich, daß die Cantos I und II von 1812 zunächst stärker in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken, als auf Grund ihres dichterischen Ranges im Vergleich zu den Cantos III und IV angezeigt erscheinen mag. Aber, als Byron 1818 die letzten beiden Cantos veröffentlichte, hatte die Welle der begeisterten Byron-Verehrung in England, die durch Childe Harold's Pilgrimage I und II erregt worden war, ihren höchsten Punkt schon überschritten, so daß sich Byrons literarische Popularität primär auf die ersten Gesänge gründete.

Childe Harold's Pilgrimage ist der dichterische Ausdruck bzw. der literarische Niederschlag zweier großer Reisen, die Byron von Portugal und Spanien über Albanien und Griechenland in die Türkei führten (Cantos I - II) und ihn zum anderen von Belgien durch Deutschland und die Schweiz nach Italien gelangen ließen (Cantos III - IV). Der Weg bis zur ersten großen Tour im Jahre 1809 war von Ungeduld gekennzeichnet. Schon der sechzehnjährige Byron hatte nach kaum halbjährigem Cambridge-Studium ungeduldig an seine Mutter, Mrs. Catherine Byron, geschrieben:

"I find it inconvenient to remain at College ...; ... the mode of going on does not suit my constitution. Improvement at an English University to a Man of Rank is, you know, impossible, and the very Idea 'ridiculous'." 132)

132) Byron's Letters and Journals, ed. R.E.Prothero, London (1898 - 1903), I, 94 ff. - Brief an Mrs. Byron vom 26. 2. 1806.

Systematisches, konzentriertes Lernen und Erzogenwerden im College behagten seinem ungestümen Temperament nicht, stattdessen hätte er einige Jahre Aufenthalt im Ausland vorgezogen. In dem bereits genannten Brief heißt es dazu weiter: " 'Tis true I cannot enter France; but Germany, and the Courts of Berlin, Vienna & Petersburg are still open, I shall lay the Plan before Hanson (Byron's solicitor and agent)" [133] Doch es vergehen zwei Jahre, ehe der Plan zur Grand Tour erneut in seinen Briefen erscheint: "In January 1809 I shall be twenty-one & in the Spring of the same year proceed abroad, not on the usual Tour, but on a route of a more extensive Description. ... I am ... very serious with regard to my own Intention which is fixed on the 'Pilgrimage' ..." [134] Die Ziele der Reise haben sich jetzt verlagert in Richtung Griechenland, Peloponnes und Archipellagos. Und Ende des Jahres 1808 schließlich heißt es sogar:

"In the first place I wish to study India and Asiatic policy and manners. I am young, tolerably vigorous, ... I have no pleasure in fashionable dissipation, and I am determined to take a wider field than is customary with travellers. If I return, my judgement will be more mature, and I shall still be young enough for politics." [135]

Bereits diese wenigen Striche deuten an, wie wenig klar umrissen Byrons Vorstellungen von seiner Reise von Anfang an waren. Sie verraten jugendlich-romantisches Sehnen nach Ferne und nach Fremdem, sowie die Tatsache, daß der Dichter die erste Reise antrat, offenbar ohne ein fixiertes Ziel vor Augen zu haben. Mangelnde Zielvorstellung zeigt sich auch im Verlauf der weiteren Planung.

Byrons Route sollte ursprünglich in Malta beginnen, doch eine Reihe von Zufällen brachte es mit sich, daß er sich stattdessen - am 2. 7. 1809 endlich - mit seiner Begleitung nach Lissabon in Marsch setzte:

133) Byron's Letters and Journals, a.a.O., ebda.
134) Byron's Letters and Journals, a.a.O., I, 176 - Brief an de Batte vom 2. 2. 1808.
135) Byron's Letters and Journals, a.a.O., I, 199 f - Brief an Hanson vom 18. 11. 1808.

"We sail tomorrow in the Lisbon packet having been detained till now by the lack of wind and other necessaries, ... tomorrow evening we shall be embarked on the vide vorld of vaters vor all the vorld like Robinson Crusoe. - The Malta vessel not sailing for some weeks we have determined to go by way of Lisbon, ... thence to Cadiz and Gibraltar and so on our old route to Malta and Constantinople, ..." [136]

Byron ließ sich also, obwohl der Plan zur Reise ihn seit mehreren Jahren bewegte, in ihrer Durchführung und in seinen Reisezielen stets von äußeren Umständen sowie von plötzlichen, persönlichen Eingebungen leiten. Denn zufällig führte sein Weg ihn über Lisboa, Cintra, Mafra, Albuerra, Sevilla, Cadiz ... nach Gilbraltar. Die Schilderungen und Eindrücke von dieser Strecke nehmen den gesamten ersten Canto von Childe Harold's Pilgrimage ein. Ebenso unerwartet und ungeplant kamen auch der ausgedehnte Abstecher nach Albanien und der Aufenthalt in Griechenland. Das bedeutet, daß auch der Inhalt von Canto II nicht dem Plan entspricht, wie wir ihn aus den angegebenen Briefstellen entnehmen können.

Wir konstatieren also eine ausgeprägte Unbekümmertheit und sorglose Eigenwilligkeit bei Byron, ein Sich-dem-Augenblick-Hingeben, etwas wie Aversion gegen Schemata, wenn wir daran denken, wie er schon in seinen Plänen die ausgetretenen Pfade der Bildungsreisenden mied und wie er in der Durchführung die eigenen Pläne wieder und wieder spontan änderte. Auf diese Sorglosigkeit stoßen wir bei Byron von früher Jugend an immer wieder: in seiner leichtsinnig-verschwenderischen Einstellung gegenüber Geld und Besitz, in seiner mehr als großzügigen Nichtbeachtung von Gesetzen der Moral und gesellschaftlichen Konventionen und in seiner oft ungerechtfertigten und maßlosen Satire auf literarische Zeitgenossen, wie wir sie vor allem in English Bards and Scotch Reviewers, erschienen 1809, finden. Angesichts der Intensität dieser Seite in der Persönlichkeit des Dichters will es nur natürlich scheinen, wenn wir auch seine Darstellungsweise im Childe Harold-Epos davon beeinflußt finden. Nach den erhaltenen Dokumenten Byrons, seiner Freunde und vor allem seines Reisebegleiters John Cam Hobhouse, hat es nicht den Anschein, als habe Byron schon vor oder zumindest bei Beginn der Reise geplant, sie unmittelbar literarisch auszuwerten,

136)L.A. Marchand, a.a.O., 182. Marchand hat das Original dieses Abschiedsbriefes an Henry Drury vom 25. 6. 1809 in der Yale University Library eingesehen. - L.A. Marchand, a.a.O., notes 19.

etwa durch die Herausgabe eines jener typischen Reisebücher, in denen die Verfasser mit minutiösen Prosaschilderungen und Beschreibungen von Reisewegen und -erlebnissen ihre Leser unterhalten und über fremde Länder informieren wollen. Genau dieses Ziel verfolgte Hobhouse mit seinen Berichten Travels in Albania und A Journey in Albania and other Provinces of Turkey.[137] "While Hobhouse took notes copiously on every detail of archæological and historical interest", kennzeichnet Marchand sehr zutreffend den diametralen Gegensatz in beider Erlebnis- und Schaffensweise," Byron merely soaked in general impressions, cultivated the bittersweet mood of the moment, and stored up memories. Byron had a certain contempt for his friend's antiquarian zeal."[138] Byron selbst äußerte gegenüber E.J. Trelawny über Hobhouse und sich selbst:

"He would potter with map and compass at the foot of Pindus, Parnes, and Parnassus, to ascertain the site of some ancient temple or city. I rode my mule up them. They had haunted my dreams from boyhood ... John Cam's dogged perseverance in pursuit of his hobby is to be envied; I have no hobby and no perseverance. I gazed at the stars and ruminated; took no notes, asked no questions."[139]

Aus diesen angeführten Briefstellen entnehmen wir Byrons Vorliebe für das Unkonventionelle, das vom üblichen Abweichende, die Abneigung gegen alles Systematische, das verstandesmäßige Denken und nicht gefühlsbetonter Eingebung entspringt. Byron hat offenbar selbst kein Tagebuch über seine Reise geführt, " he merely soaked in general impressions", und schrieb seine Eindrücke auch nicht unmittelbar nieder, sondern faßte sie erst aus der Rückschau in Stanzen. So entstanden die Strophen, die sich mit Spanien und Portugal befassen (Aufenthalt Juli bis August 1809), während der Wanderung durch Albanien einige Monate später. Während also ständig neue Eindrücke durch den Anblick der

137) John Cam Hobhouse, (Lord Broughton), A Journey through Albania and other Provinces of Turkey, London (1813), und: Travels in Albania, London (1855).

138) L.A.Marchand, a.a.O., 223.

139) Edward John Trelawny, Records of Shelly, Byron, and the Author, London (1878), 27.

Landschaft, der Menschen, der historischen Stätten auf der Balkanhalbinsel auf den erlebnisdurstigen Byron einstürmten, hatte er begonnen, die Impressionen der Spanienreise niederzulegen. Wann er den Entschluß zur literarischen Auswertung seiner Reise gefaßt hat, geht aus dem vorliegenden biographischen Material nicht hervor. Auch L.A.Marchands Ausführungen zu diesem ersten Schritt zu Childe Harold's Pilgrimage und damit zu Byrons literarischem Ruhm bleiben recht vage:

"Byron felt a strong need to record the experiences and sift out the impressions of his youth. He had already written an intimate journal of his early life which Hobhouse persuaded him to burn. Now he turned to verse, which he had already found a happier medium than prose for distilling the materials of his existence."

Im Hinblick auf die Art des Versmaßes fährt Marchand dann allerdings konkreter fort:

"Among the books Byron had brought with him from England was an anthology of English poetry called Elegant Selections. In it was a selection from Spenser's Faerie Queene. The meter of the Spenserian stanza seemed to lend itself to the adventure and commentary of a voyage. On the last day of October, ... Byron began the first canto of Childe Harold's Pilgrimage. That evening Hobhouse wrote in his diary: 'Byron is writing a long poem in the Spenserian stanza ...'." [140]

Die Notiz von Hobhouse ist auffallend lakonisch und sagt nichts über Byrons Motive aus, ausgerechnet die Spenserstanze als epische Erzählform zu wählen, die Spenserstanze, die er in allen bisherigen Gedichten, Satiren und Versuchen mit Kleinepen noch nicht ein einziges Mal verwandt hatte - und die außerhalb der vier Gesänge des Childe Harold-Epos auch nirgendwo in Byrons Werk wieder erscheint. Wohl hatte der junge Byron, offensichtlich im Bemühen, sich in verschiedenen Formen zu üben, auch langstrophige Gedichte verfaßt. In der Sammlung Hours of Idleness (1807) [141] wie auch in den frühen Gedichten unter den Occasional Pieces und den Hebrew Melodies [142] finden wir mehrfach Achtzeiler oder auch Strophen mit neun oder noch mehr Versen; aber stets sind es kleine Gedichte mit nur ganz wenigen Strophen. Wenn aber einmal das exakte Reimschema der Spenserstanze in einem Achtzeiler ababbcbc [c]

[140]) L.A.Marchand, a.a.O., I, 212.
[141]) Poetical Works of Byron, a.a.O., 2 - 47.
[142]) Poetical Works of Byron, a.a.O., 48 - 77, 77 - 86.

vorhanden ist, dann setzen sich die Zeilen nur aus vierhebigen Jamben zusammen oder sind alternierend vier- und dreihebig.[143] Der Alexandriner als bewußte metrische Beschwerung eines Strophenendes tritt nirgends auf. Außer in The Vision of Judgment (Ottaverimen) hat Byron für die umfangreicheren Werke der Jahre bis 1811 stets das heroic couplet als Versform gewählt.[144] In den Jahren 1812 und 1818, zwischen dem Erscheinen der beiden Teile von Childe Harold's Pilgrimage also, und auch danach, wandte Byron sich in seinen Erzählungen immer wieder paarweise gereimten Versen als Darstellungsform zu, wobei die kurzen vierhebigen Jamben in The Giaour, The Bride of Abydos, The Siege of Corinth, und The Prisoner of Chillon auffallen.[145] Beherrschendes Versmaß der Dramen wird in dieser Zeit der Blankvers (Manfred, Marino Fallieri, Sardanapalus)[146], bis schließlich in seinem wohl bedeutendsten Werk, dem Don Juan, sich die Ottaverime endgültig durchsetzt.[147] Der sehr straffe Überblick über Darstellungsformen in Byrons Werk zeigt, daß Byron zur Prosa tatsächlich kein Verhältnis hatte, wie Marchand oben andeutet (S.130), und erhellt zweitens die isolierte Stellung der Spenserstanze, die allein auf die vier Cantos des Childe Harold-Epos beschränkt bleibt.

Die Tatsache, daß Byron die Elegant Selections (S.130) und damit Teile der Faerie Queene zur Hand hatte, als er sich entschloß, seinen Reisebericht in Spenserstanzen und Cantos zu kleiden, legt die Vermutung unmittelbaren Spensereinflusses nahe. Doch kannte Byron sicher auch andere Werke in Spenserstanzen, etwa The Castle of Indolence von James Thomson, Gertrude of Wyoming von John Campbell und vor allem The Minstrel von James Beattie, über den Byron im letzten Absatz seiner "Preface to the first and second Cantos" von Childe Harold's Pilgrimage anmerkt:

143) Vgl. Farewell, To Belshazzar, If that high world ..., My soul is dark, - Byrons Poetical Works, a.a.O., 52, 77, 78, 79.
144) Vgl. English Bards and Scotch Reviewers, Hints from Horace, The Curse of Minerva, The Age of Bronze, Poetical Works of Byron, a.a.O., 113 - 127, 128 - 141, 142 - 145, 169 - 178.

145) Poetical Works of Byron, a. a.O., 252 ff, 264 ff, 320 ff, 336 ff.
146) Poetical Works of Byron, a.a.O., 390 ff, 407 ff, 453 ff.
147) Poetical Works of Byron, a.a.O., 635 ff.

"The stanza of Spenser, according to one of our most successful poets, admits of every variety. Dr. Beattie makes the following observation: - 'Not long ago, I began a poem in the style and stanza of Spenser, in which I propose to give full scope to my inclination, and be either droll or pathetic, descriptive or sentimental, tender or satirical, as the humour strikes me; for, if I mistake not, the measure which I have adopted admits equally of all these kinds of composition.' [Beattie's Letters] - Strengthened in my opinion by such authority, and by the example of some in the highest order of Italian poets, [148] I shall make no apology for attempts at similar variations in the following composition; satisfied that if they are unsuccessful, their failure must be in the execution, rather than in the design, sanctioned by the practice of Ariosto, Thomson and Beattie."[149]

Byron beruft sich also gerade nicht auf Spenser, den Schöpfer seiner Stanzen und des bedeutendsten Werkes in dieser Strophenform, sondern, was die englischen Vorbilder angeht, auf die inferioren James Thomson und James Beattie. In der Tat sind Spenseranklänge weder in der Form der Strophenerfüllung noch in Inhalt, Atmosphäre und Gedanklichkeit von Childe Harold's Pilgrimage nachweisbar, wenn man von vereinzelten Archaismen der Sprache im ersten Teil von Canto I und von der Fiktion des Childe Harold, des fahrenden Ritters, absieht, die beide den Gesamteindruck von Byrons Epos nicht bestimmen. G. Sarrazin versucht zudem, die Archaismen auf Thomsons The Castle of Indolence zurückzuführen, [150] aber diese Abhängigkeit bleibt unbedeutend, da sie sich nur auf die ersten dreizehn Stanzen des 495 Strophen umfassenden Werkes erstreckt. Ausgeprägter erscheint dagegen der Einfluß von Beatties The Minstrel sowohl, was die Stanzentechnik in den Cantos I und II angeht, wie auch im Hinblick auf das Naturerleben der Hauptgestalten beider Dichtungen. Das wird unten im Rahmen der Versanalysen noch zu zeigen sein (S. 185ff.). Dennoch können wir nicht endgültig klären, welcher Dichter und welches Gedicht nun letztlich Byron zur Übernahme der Spenserstanze veranlaßt haben.

148) Dieser Passus bezüglich italienischer Vorbilder mutet seltsam an, da die Spenserstanze keinen Eingang in die italienische Dichtung gefunden hat. Offenbar ist bisher niemandem aufgefallen, daß Byron an dieser Stelle und durch die besondere Erwähnung Ariosts in der letzten Zeile des Zitats impli zite die Ansicht zu erkennen gibt, die Spenserstanze leite sich aus dem Italienischen und da offenbar von der Ottaverime her. Diese Meinung war ja lange Zeit in der Literatur gültig (S. 9ff.).

149) Poetical Works of Byron, a.a.O., 179.

150) G. Sarrazin, "Byron als Nachahmer Thomson's", ES, 16 (1892), 462 - 65.

Möglicherweise war auch hier, wie schon so oft im Zusammenhang mit Byrons Reise, der Zufall im Spiel. Eine letzte Briefstelle (aus einem Brief an John Murray) mag verdeutlichen, wie oberflächlich Byrons Beziehung zur Spenserstanze blieb und wie wenig sie ihm als künstlerische Ausdrucksform mit eigenen Gesetzmäßigkeiten im Grunde bedeutete. Childe Harold's Pilgrimage war ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt, da Byron seine Stanzen für "any thing but poetry"[151] hielt und harte Kritiken befürchtete. Erst auf Drängen von Dallas gab Byron seine Einwilligung zum Druck, lehnte es aber strikt ab, Änderungen oder Abstriche im Hinblick auf seine "unconventional sentiments and personal revelations"[152] vorzunehmen. " 'With regard to the political and metaphysical parts, I am afraid I can alter nothing ... but if there are any alterations in the structure of versification you would wish to be made, I will tag rhymes and turn stanzas as much as you please ...' "[153] In Bezug auf Inhalt und Gedanklichkeit der Cantos I und II fest und unnachgiebig, erscheint Byron also konzilianter, um nicht zu sagen gleichgültiger, in Fragen der dichterischen Form.

Aus den bisherigen Ausführungen über die biographischen Hintergründe der Entstehung von Childe Harold's Pilgrimage halten wir fest: Der junge Byron zeigt sich seit seiner Schulzeit jedem Zwang, System und jeder Konvention gegenüber unzugänglich. Er lebt - und schreibt - ohne fest umrissenes Ziel, stets bereit, Eingebungen des Augenblicks und Zufälligkeiten des Alltags zu folgen. Er erlebt die Stationen und Begegnungen seiner Reise spontan, unbekümmert und ist dem Gefühl weit stärker verpflichtet als dem ordnenden Verstand. Im Childe Harold-Epos geht es ihm offenbar in erster Linie um das Festhalten subjektiver Empfindungen und unsystematischer Gedanken und Einfälle, um Aussage also, und kaum um bewußt geformte und nach festen Prinzipien zu erfüllende dichterische Formen. Die Form der Spenserstanze erscheint willkürlich gewählt. Unsere Versuntersuchungen werden zeigen, daß Spontaneität, Eigenwilligkeit und mangelndes Formbewußtsein -- sie alle sind Wesens-

151) R.C.Dallas, Recollections of the Life of Lord Byron from the Year 1808 to the End of 1814, London (1824), 75 f.

152) L.A.Marchand, a.a.O., 316.

153) Byron's Letters and Journals, a.a.O., II, 25 f - Brief an John Murray vom 5. September 1811; bei L.A.Marchand, a.a.O., 293.

züge des Dichters - sich in seinen Strophen wiederspiegeln, und zwar in den ersten beiden Cantos wie auch in Canto III und IV von 1816 und 1818, wenn auch auf verschiedene Weise.

Die zweite der eingangs aufgeworfenen Fragen (S.126) galt den Ursachen des überwältigenden Erfolges der Cantos I und II beim Londoner Publikum. S.C. Chew[154] hat eine ganze Reihe von Gründen zusammengetragen, die sich unter drei Aspekte raffen lassen. Der erste ist historischer Natur. Die Engländer hatten wegen der französischen Revolution und der nachfolgenden Kriege Napoleons mehr als zwanzig Jahre auf Reisen durch den Kontinent verzichten müssen und waren dementsprechend reise- und bildungshungrig. Griechenland und der vordere Orient allgemein, sowie Spanien als Ausgangspunkt englischer Unternehmungen gegen Napoleon im besonderen, mußten ihre Aufmerksamkeit erregen. Ein zweiter Gesichtspunkt für die ungewöhnliche Resonanz liegt in der Empfindungs- und Denkweise des Helden Harold und später des Erzählers. Immer wieder wird die Freiheitsliebe des Engländers angesprochen. Sein Hang zur Melancholie und zu Einsamkeit und Weltverachtung ähneln nach S.C.Chew den Romanhelden der "school of terror". Schließlich sieht das Publikum in Harold bzw. dem Erzähler den Typus des ennuyierten Adligen, wie er für die Gesellschaft jener Zeit charakteristisch war, der aber bei Byron sich seinem inhaltlosen Leben zu entreißen sucht.[155] Die eben getroffene Abgrenzung zwischen dem fiktiven Childe Harold und dem Erzähler führt schließlich zu einem dritten Aspekt, zur Gestalt Byrons selbst. So nachdrücklich sich Byron auch dagegen sträubte, mit Harold oder, nachdem er dessen Konturen immer undeutlicher zeichnete, mit dem Erzähler identifiziert zu werden, - die autobiographischen Züge waren für das literarische Publikum offensichtlich.[156] Doch auch unabhängig davon erregte die Gestalt des Dichters die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen, vor allem der Damen der Londoner

154) S.C. Chew, Byron in England, his Fame and After-Fame, London (1924), 9 ff.

155) W.J.Courthope, A History of English Poetry, London (1895 - 1910), VI, 255 f.

156) Erst sehr spät läßt Byron die Fiktion Harolds ganz fallen: "I had become weary of drawing a line which every one seemed determined not to perceive." - Poetical Works of Byron, a.a.O., 226.

aristokratischen Gesellschaft. Er galt als ein schöner Mann, war weitgereist, exzentrisch, von Adel und führte ein skandalumwittertes Privatleben. Es kam hinzu, daß Byron am Beginn einer erfolgreichen Parlamentslaufbahn zu stehen schien, da er kurz vor Erscheinen von Childe Harold's Pilgrimage mit seiner Jungfernrede im Oberhaus großen Anklang gefunden hatte.[157]

Alle diese Gesichtspunkte lassen den Schluß zu, die begeisterte Aufnahme von Byrons poetischem Reisetagebuch basiere wesentlich auf den genannten, außerliterarischen Kriterien. Natürlich muß hinzugefügt werden, daß mit Childe Harold's Pilgrimage ein neues literarisches Genre entstanden war, indem der Dichter versuchte, persönliche Eindrücke und realistische Erlebnisse dichterisch zu verarbeiten. Reiseberichte vor 1812 waren entweder geographisch trocken, oder ihre Verfasser hatten ihre Kenntnisse fremder Länder aus eben solchen Quellen geschöpft, ohne von eigener Anschauung auszugehen. "... The poem itself, a pilgrimage to scenes and cities of renown, a song of travel, a rhythmical diorama, was Byron's own handiwork - not an inheritance but a creation."[158] Es war Byrons Verdienst, reale Landschaften, Personen und Ereignisse in sein Epos einbezogen zu haben unter Konzentration auf das für ihn subjektiv Wichtige. Zwar war ihm James Beattie darin vorausgegangen, dessen Sänger Edwin in The Minstrel ebenfalls nicht mehr topoihafte Ideallandschaften im Sinne Spensers durchstreift, sondern in die rauhe schottische Berglandschaft hineingestellt ist. Doch bleibt der Autor des Minstrel vergleichsweise kühl und auf Abstand bedacht, während aus Byrons Stanzen die Subjektivität des Dichter ungebändigt hervortritt und sein Engagiertsein in den Erzählgegenstand sich in Sprache und Erzählhaltung, in Aufbau und Erfüllung der Spenserstanze nachhaltig niederschlägt.

157) E.C.Mayne, a.a.O., 141.
158) E.H. Coleridge, The Works of Lord Byron, London (1899), II, xiii.

Das gilt nun über die ersten beiden Gesänge hinaus auch für Canto III und in verstärktem Maße für den letzten Gesang. Bis zum Sommer 1816 hatte Byron sich nach einigen Jahren des Erfolgs und des Ruhms gesellschaftlich so in Mißkredit gebracht, daß er verbittert und enttäuscht jede Beziehung mit der Heimat abbrach (S.150) und sich in eine Art freiwilliges Exil begab. Zunächst bereiste er die Schlachtfelder Belgiens und zog dann den Rhein aufwärts durch Schweizer Jura und Alpen bis zum Genfer See. Napoleon, Rousseau, Voltaire - sind einige der Gestalten, auf deren Spuren er stieß und die in ihm immer wieder Betrachtungen zu den Themen Mensch, Größe, Einsamkeit auslösten. Die Cantos I und II und ihr überwältigender Erfolg beim Publikum mögen Byron Anlaß gewesen sein, auch die Eindrücke dieser Reise in Spenserstanzen festzuhalten, und so erschien noch 1816 Canto III. 1818 nach dem Aufenthalt am Genfer See mit Percy Bysshe Shelley gab Byron schließlich den letzten Gesang seines Epos heraus, indem er Petrarca, Dante, Boccaccio beschwört und an Venedig, Arqua, Ferrara, Florenz, Rom, den Städten ihres Wirkens, seine Gedanken sich entzünden läßt. Je stärker hinter der fiktiven Gestalt Harolds der Dichter selbst hervortritt, desto unmittelbarer und drängender wird auch seine Sprache, desto weniger vermag die feste Form der Spenserstanze, sie zu bändigen. Die Kraft subjektivster Aussageweise wird schließlich in Canto IV die gewählte traditionelle Darstellungsform zerbrechen. (S.211 ff.)

Kapitel 2: Zur Spenserstanze in Childe Harold's Pilgrimage

Abschnitt I: Zur Struktur von Byrons Spenserstanzen

Spensers Faerie Queene war in den Jahren 1590 und 1596 in zwei Komplexen zu jeweils drei Büchern erschienen. Unsere Versanalysen hatten trotz dieses verhältnismäßig großen Zeitabstandes keine tiefgreifende Weiterentwicklung von Spensers Stanzentechnik ergeben, die eine getrennte Behandlung der Bücher I - III und IV- VI der Faerie Queene oder gar ihre vergleichende Gegenüberstellung erforderlich gemacht hätte. Obwohl zwischen der Veröffentlichung der beiden Teile von Byrons Epos - 1812 die Cantos I und II, 1816 und 1818 die Cantos III und IV - etwa ein gleich großer Zeitraum liegt, verbietet sich die Gesamtbetrachtungsweise für Childe Harold's Pilgrimage in beinahe jeder Hinsicht, vor allem aber, was Strophenaufbau, Enjambement, Binnenzäsuren und die Mittel der Rhythmusgestaltung angeht.

Wer Byrons Erfüllung der Strophe nur am ersten Teil des Epos oder aber ausschließlich an den beiden Schlußcantos untersucht, gelangt notwendig zu falschen Ergebnissen. [159] Andererseits bringt aber auch eine Analyse des Epos als Gesamtheit nur entstellende Mittelwerte, die von Byrons stilistischen und strophentechnischen Eigenarten kein klares Bild vermitteln können. Darum werden wir, wo immer es der Gegenstand fordert, eine Zweiteilung unserer Untersuchungen nach Teil A (Canto I und II) und Teil B (III und IV) vornehmen. In der Gegenüberstellung der Ergebnisse erst, wenn der Einzelanalyse der Vergleich folgt, kann ein treffendes Bild von Byrons Handhabung der Spenserstanze entstehen.

159) So haben sich G. Saintsbury und Th. Watts-Dunton vermutlich durch solche Teilanalysen zu Fehlschlüssen verleiten lassen, etwa indem sie Byron fehlendes Enjambement in Childe Harold's Pilgrimage bzw. ein Übermaß davon bezeugen, ohne ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß sich ihre Aussagen auf Canto I bzw. IV beziehen. - Vgl. G. Saintsbury, A History of English Prosody, London (1906), III, 98; und: Th. Watts-Dunton, "Byron" in: Chamber's Cyclopaedia of English Literature, o.O., III, 121. H. Maier beschränkt sich auf eine Untersuchung der Cantos I und II. Seine Ergebnisse bestätigen sich im großen und ganzen, erfassen aber eben nicht das ganze Epos und ziehen auch keine Verbindungen. H. Reschke schließlich legt ihrem Byron-Kapitel zwar das gesamte Epos zugrunde, verfährt allerdings sehr schematisch, wenn sie nur die Stanzen 1 - 1 der Cantos I - III und die letzten 50 Strophen von Canto IV für ihre Betrachtung heranzieht. Diese Methode erscheint bei einem überschaubaren Werk wie Childe Harold's Pilgrimage anfechtbar, zumal wenn H. Reschkes Ergebnisse von unseren Feststellungen fast durchweg abweichen.

Da die neuere Byron-Literatur auf die verskritische Analyse von Childe Harold's Pilgrimage verzichtet, ist es angebracht, sie hier möglichst

umfassend und doch differenzierend zu versuchen. -

Vgl. Hans Maier, Entstehungsgeschichte von Byrons "Childe Harold's Pilgrimage" Gesang I und II, Diss. Berlin (1911).

Und: Hedwig Reschke, a.a.O., 88 - 105.

1. Zur Strophengliederung in den Cantos I und II - Couplethaftigkeit, autonome Einzelverse

Für die Spenserstanze in der Faerie Queene hatten wir die große Vielfalt der Strukturschemata nachgewiesen, deren Spenser sich bediente, um alle Monotonie aus dem Ablauf der Strophen zu bannen (S. 29 ff.). Zentrales Moment waren dort Strophen mit langen fließenden Zeilen-und Sinneinheiten, während stark gegliederte Stanzen Wechsel und Auflockerung brachten (S. 31) . In Childe Harold's Pilgrimage ist das Ausmaß der gewählten Strukturierungen fast unüberschaubar geworden, und zwar weil, in krassem Gegensatz der Erzählhaltungen, bei Byron jetzt zum alles beherrschenden Eindruck wird, was wir bei Spenser als Mittel der Variation, der dramatischen Zuspitzung, empfunden hatten: die Vielgliedrigkeit der Strophe, ihre Zersplitterung in kleine Versgruppierungen.

Von den 191 Stanzen in Teil A zerfallen bei Byron vier Fünftel (155 Stanzen) in vier und mehr Zeilengruppen (c), etwa 12% (23 Stanzen) enthalten drei Zeilengruppen (b), und nur in dem verschwindend geringen Anteil von 7% (14 Stanzen) zeichnet Byron einmal ein Bild oder einen Gedanken in einem oder zwei Satzkomplexen einer Strophe (a). Aus diesen numerischen Angaben zur Struktur der Strophen in Teil A ergibt sich bereits ein erstes Fazit: Die weit ausladende Spenserstanze zeigt sich hier als ein weitgehend in Einzelzeilen und Verspaare zergliedertes Strophengebilde, das wohl von der Klammer des Spenserschen Reimsystems ababbcbcc noch gehalten wird, dem aus der Faerie Queene gewonnenen Bild der Stanze aber sonst in keiner Weise mehr entspricht.[160] Es gibt kein Gliederungsschema, das vorrangig vor anderen in Erscheinung tritt. Wohl aber lassen sich die Strukturen unter anderen Gesichtspunkten (etwa den besonderen Merkmalen der Zersplitterung) zusammenfassend betrachten. So weisen z.B. über 30% der Strophen von Teil A zwischen zwei und sechs syntaktisch selbständige Einzelzeilen auf, kleinste Satzeinheiten also, die eine sehr knappe, oft additive Darstellungsweise erfordern. Dieser Erscheinung und ihren Auswirkungen auf Strophe und Aussage wollen wir zunächst nachgehen.

160) Wie fragwürdig aber selbst diese Klammer in ihrer Wirkung ist, zeigt die Analyse der Reime auf S. 196 ff.

Gegen Ende von Canto I und damit gegen Ende von Harolds Reiseweg durch Portugal und Spanien widmet Byron eine Reihe von Strophen (I.lxv.3 ff.) der Stadt Cadiz, die für den jungen Byron offenbar die Inkarnation allen Lasters darstellte; Venus scheint bei Gründung der Stadt die Hand im Spiel gehabt zu haben,denn" devoted to her rite, / A thousand altars rise, for ever blazing bright." (I. lxvi. 8 - 9).

"From morn till night, from night till startled Morn
Peeps blushing on the revel's laughing crew,
The song is heard, the rosy garland worn;
Devices quaint, and frolics ever new,
Tread on each other's kibes. A long adieu
He bids to sober joy that here sojourns:
Nought interrupts the riot, though in lieu
Of true devotion monkish incense burns,
And love and prayer unite, or rule the hour by turns.

The Sabbath comes, a day of blessed rest:
What hallows it upon this Christian shore?
Lo! it is scared to a solemn feast:
Hark! heard you not the forest-monarch's roar?
Crashing the lance, he snuffs the spouting gore
Of man and steed, o'erthrown beneath his horn;
The throng'd arena shakes whith shouts for more;
Yells the mad crowd o'er entrails freshly torn,
Nor shrinks the female eye, nor ev'n affects to mourn."
(I.lxvii.1 - lxviii.9)

Offenbart schon I.lxvii starke Gliederung in drei Terzette, deren mittleres durch einen harten Sinneinschnitt im Innern von Vers 5 auseinandergerissen ist, so wirkt das Bild der folgenden Strophe noch unruhiger und ganz durch autonome Einzelverse bestimmt, die zusammen mit zwei Verspaaren das Strukturschema 1 - 1 - 1 - 1 - 2 - 1 - 2 ergeben. "Nought interrupts the riot" (lxvii.7), klagt Byron, um dann den Sabbath, im christlichen Spanien also den Sonntag, als letzte schwache Hoffnung auf eine Ausnahme im täglichen Laster ins Feld zu führen (lxviii. 1). Vers 2 wirft die rhetorische Frage auf, wodurch wenigstens dieser Tag geheiligt werde. Wiederum als selbständige Zeile folgt die bitter-ironische Feststellung, der Sonntag sei einem "solemn feast" geweiht - dem Stierkampf. Auf diese Erklärung bereitet die zweite rhetorische Frage vor: "Hark! heard you not the forest-monarch's roar?" (4). Sie bezieht den Leser eine schreckliche fiktive Vorstellung ein, die dem Erzähler vorschwebt: [161])

161) Wie so oft auch schon in Canto I bleibt an dieser Stelle unklar, ob der Erzähler spricht oder aber der Pilger Harold. Schon hier verwischen sich die Grenzen zwischen beiden (S.134).

Das Bild des Menschenblut riechenden Stieres (lxviii. 5-6) entspringt in dieser Strophe noch der Phantasie, ist aber Vorankündigung für die Stanzen I. lxxi - lxxix und die erregende Darstellung des Stierkampferlebnisses, wie es die Wirklichkeit Spaniens dem Dichter bot. In einem einzigen Couplet (5 - 6) läßt Byron die gefährliche Kraft und Wildheit des Tieres bildhaft erstehen. Gleich darauf erfolgt wieder ein Wechsel der Perspektive, jetzt in Richtung auf die sich in Schreien schüttelnde Menge der Zuschauer, die in ihrer Gier nach Sensation unersättlich sind (7). Nur diese eine, rhythmisch allerdings äußerst kraftvolle Zeile (mit fünf Hebungen und Stabreim auf den zentralen Begriffen "shakes with shouts") genügt Byron, um die Atmosphäre der überfüllten und tobenden Arena einzufangen. - Das Schlußcouplet wird durch eine eigenwillige Inversion des Prädikats "Yells the mad crowd" bei gleichzeitiger Umstellung des jambischen Auftakts deutlich von der Stanze abgesetzt. Es faßt jetzt, in weiterhin krasser Sprache, beider Verhaltensweisen, die von Mensch und Tier ("entrails freshly torn") in den Blickpunkt. Der inhaltliche Parallelismus des in Halbzeilen zerfallenden Alexandriners, "Nor shrinks the female eye, nor e'er affects to mourn", setzt einen deutlichen Abschluß. Übrigens sind solche Parallelismen eine typische Erscheinung bei Schlußzeilen der ersten beiden Cantos.

Welche Folgerung für Struktur und Erzählweise läßt sich aus dieser Inhaltsanalyse herleiten? Allgemein gesprochen, wird hier in einem epischen Strophenmaß unepisch erzählt. Byron malt seine Aussage nicht aus, entwickelt nicht weitläufig, sondern beschränkt sich auf punkthafte Andeutungen, die in ihrer Summe dem Leser plastische Eindrücke vermitteln und seine Anteilnahme fesseln. Der ständige Wechsel der Perspektive in ganz kurzen Verseinheiten hat eine Aufgliederung der Spenserstanze in kleinste Verselemente zur Folge. Rhythmisch und sprachlich führt diese Stileigenart, im Vergleich zu Spenser etwa, zu einer nachhaltigen Verdichtung der Aussage, da ein Satz nicht aus einer Häufung von schwachtonigen Silben bestehen kann, wenn er sich über nur eine Zeile erstreckt und dennoch aussagekräftig sein soll (vgl. unsere Untersuchungen zu Byrons Rhythmusgestaltung, S.182 ff.).

Diese Beobachtungen zu Strophen mit überwiegender Gliederung in Einzelzeilen könnten in dieser Form oder wenig abgewandelt an einer großen Zahl von Stanzen in Teil A von Childe Harold's Pilgrimage nachgeprüft und erhärtet werden.[162]

Statt dessen wollen wir ergänzend den Häufigkeitsgrad von syntaktischen Couplets im Gliederungsgefüge der Stanzen nachgehen. Die Überpüfung der 191 Strophen von Teil A im Hinblick darauf zeigt, daß der außerordentlich hohe Satz von 44% der Stanzen 2, 3 oder gar 4 Verspaare enthält. Diese Feststellung spezifiziert unsere allgemeinere Erkenntnis von der vorherrschenden Vielgliedrigkeit der Strophen in Teil A und führt zu Schemata wie 2 - 2 - 1 - 1 - 1 - 2 (I.xlvi) mit drei Einzelzeilen und abschließendem Couplet, 2 - 2 - 2 - 2 - 1 (II.xxiii) mit vier Verspaaren und autonomem Alexandriner oder 2 - 2 - 3 - 2 (II.vi) mit drei Couplets und eingeschobenem Terzett. Allein ein Blick auf die angedeuteten Versgruppierungen im Zahlenspiegel weist das syntaktische Couplet (neben den Einzelzeilen) als das bestimmende Element für diese Strophen aus.[163]

Wir wollen Strophe II.vi daraufhin näher betrachten. Byron beginnt Canto II eigenartigerweise nicht mit einer Fortsetzung seines Reiseberichts. Er widmet vielmehr die Strophen II.i - xv einer beredten Klage über den naturbedingten Verfall griechischer Altertümer wie der Akropolis einerseits und über ihre zusätzliche und willkürliche Zerstörung durch jenen berüchtigten Lord Elgin andererseits, der in den Jahren 1803 - 1812 wertvolle griechische Kunstschätze und ganze Tempelruinen nach England einschiffen ließ.[164] Vor den Trümmern des Parthenon stehend, klagt der

162) Vgl. I.lxxxiv; lxxxv; lxxxviii; II.xxi; xxxiv; xlv; lxxvi; xcv.

163) Vgl. I.i; ii; iv; vi; viii; ... II.vi; vii; xiii; xiv; xxiii; ...

164) Hier stoßen wir auf jenes für Byrons Erzählweise charakteristische Moment der unbegründeten Abschweifung. Ein Dichter mit ausgeprägterem Strukturbewußtsein hätte den Faden des Reiseberichts fortgesponnen, um wenigstens auf diese Weise Kontinuität, Zusammenhalt und Einheit in seine Cantos zu bringen, was bei episodenhafter Darstellung ohnehin schwierig ist. Nichts davon finden wir bei Byron; Statt mit Malta als erster Station der Reise in Canto II einzusetzen, reflektiert er über Griechenland. - In I.lx, innerhalb des Berichts über seine Reise durch Spanien, bricht Byron einen Hymnus auf die spanische Frau abrupt ab, um in fünf Stanzen seinen Empfindungen beim Anblick des Parnaß-Gebirges Ausdruck zu verleihen. Die Macht subjektiven Erlebens und Fühlens läßt ihn jede Rücksichtnahme auf die folgerichtige Entwicklung der Erzählung vergessen. Konnten wir den biographischen Fakten zu Byron bereits entnehmen, er lebe dem Augenblick

Erzähler: (Die Gestalt des wandernden Harold wird erst in II.xvi.1 "But where is Harold?" etwas verkrampft wieder aufgegriffen). "Is that a temple where a God may dwell? / Why ev'n the worm at last disdains her shatter'd cell!" (II.v. 8-9)

"Look on its broken arch, its ruin'd wall,
Its chambers desolate, and portals foul:
Yes, this way was once Ambition's airy hall,
The dome of Thought, the palace of the Soul:
Behold through each lack-lustre, eyeless hole,
The gay recess of Wisdom and of Wit,
And Passion's host, that never brook'd control:
Can all saint, sage, or sophist ever writ,
People this lonely tower, this tenement refit?"
(II.vi. 1-9)

Vier knappe Sinneinheiten stehen ohne syntaktische Verknüpfungen in ebenso vielen kurzen Zeilengruppen nebeneinander: 2 - 2 - 3 - 2 Zeilen. Zweimal wird der Leser aufgefordert, sich das Ergebnis der Verwüstung anzusehen (1-2 und 5-7), und jedes Mal folgt ein syntaktisches Couplet mit Byrons eigenen Empfindungen bei solch trostlosem Anblick."Look on its broken arch, its ruin'd wall, / Its chambers desolate, and portals foul", und aus dem folgenden spricht Trauer. Dem schnellen Wechsel der Blickrichtung entsprechen Syntax und Strophengliederung.

Die Tatsache, daß in den Beispielen I.lxviii, II.vi und anderen die Zeilen 8 und 9 mit dem Paarreim - cc auch syntaktisch Couplets bilden, darf nicht zu dem Schluß verleiten, Byrons Vorliebe für diese Versgruppierung rühre von den immanenten Gesetzmäßigkeiten der Stanzenform her, dem bb-Reim der Zeilen 5 und 6 sowie dem cc-Reim in 8 und 9. Couplets stehen an jeder Position der Strophe. Sie resultieren in Teil A von Childe Harold's Pilgrimage, zusammen mit der Neigung zur autonomen Einzelzeile, aus Byrons Sprechhaltung, deren 'Kurzatmigkeit' (H.Reschke) sich über die Form der Spenserstanze legt, ohne ihre seit Spenser

Fts. 164) hingegeben, so lehren uns diese Beispiele, daß Byron sich von einer ähnlichen Planlosigkeit, besser vielleicht Spontaneität der Gedankenführung auch in seinem Dichten leiten läßt.

vorgegebenen Möglichkeiten ausladender Breite und epischen Fließens zu berücksichtigen.

Byron steht, als er die Cantos I und II verfaßt, um 1810 - 12 also, sprachlich noch auf der Stufe seiner heroic couplets in Hints from Horace, The Curse of Minerva und English Bards and Scotch Reviewers.[165] Darüberhinaus erscheint es aber möglich, daß eine das Inhaltliche übersteigende Beziehung zu James Beatties The Minstrel und damit zur Bevorzugung des heroic couplet im 18. Jahrhundert überhaupt besteht.[166]

Überprüfen wir die 123 Stanzen von Beatties Gedicht auf ihre jeweilige Struktur, dann stellen wir folgendes fest: Auch die Strophen des Minstrel zerfallen weitgehend in Einzelelemente. Drei Viertel der Stanzen bestehen aus vier und mehr Zeilengruppen, wobei die Neigung zur selbständigen Einzelzeile und zum Couplet mit 40% und 49% der Verse jeweils noch ausgeprägter ist als bei Byron.

Es scheint also für Teil A, als sei Byron in seiner Erfüllung der Spenserstanze, was ihre Strukturierung angeht, noch den Nachklängen des klassizistischen Stilideals, der Coupletform, verpflichtet. Wir können diese Vermutung sichern, wenn wir die Strophen der Cantos I - II auf Binnenzäsuren hin untersuchen, auf jene Stellen in der Strophe also, bei denen Satz- und Versschluß einander nicht decken. Gravierende Sinneinschnitte innerhalb von Coupletsyntaktischen laufen ihrem Wesen zuwider und müßten diese Form sprengen. Und in der Tat fehlen bei fast zwei Dritteln aller Strophen Binnenzäsuren völlig, und Stanzen mit jeweils drei oder gar vier Einschnitten im Innern von Versen behalten im Teil A reinen Ausnahmecharakter.[167] Daraus läßt sich begründet folgern, daß Byron in Teil A das Wesen der Zeile insoweit respektiert, als er seine Aussagen bei bevorzugter Gliederung in Verspaare und Einzelzeilen syntaktisch mit dem Reimwort am Zeilenende abschließt. In Teil B setzt er sich darüber mehr und mehr hinweg.

165) S.131, Anm.144.

166) H. Reschke deutet solche Anklänge ebenfalls an - a.a.O., S.91.f.

167) Vgl. I.lvi; lxxvi; II.ii; iii. Demgegenüber sei schon hier auf den strophenbeherrschenden Anteil an Binnenzäsuren in Teil B aufmerksam gemacht (S.149), der in engem Zusammenhang mit den dort drastisch verminderten Couplets und autonomen Einzelzeilen zu sehen ist.

Byron ist also in der Verstechnik, nicht so sehr in der Thematik, vorerst traditionell orientiert. Er richtet sich nicht an Spenser und seinem episch breiten Erzählstrom aus, sondern an Beattie und vielleicht auch an James Thomson und den Couplet-Dichtungen des 18. Jahrhunderts. Darum konnte Byrons noch unoriginelle Methode der Strophenerfüllung auch kaum einen Beitrag leisten zu dem literarischen Erfolg seines ersten Epos (S.135).

Übrigens scheint Byron selbst zumindest geahnt zu haben, wie wenig seine Schreibweise der Stanze der Faerie Queene gerecht werden konnte, denn er schreibt in der Widmung für Thomas Moore, die er dem romantischen Kleinepos The Corsair von 1814 voranstellt: "In the present composition (The Corsair) I have attempted not the most difficult, but, perhaps the best adapted measure to our language, the good old and now neglected heroic couplet. The stanza of Spenser is perhaps too slow and dignified for narrative; though, I confess, it is the measure most after my own heart." [167]) Es ist charakteristisch, nach dem Erfolg von Childe Harold's Pilgrimage, für Byrons gesteigertes Selbstvertrauen, daß er Fehler nicht bei sich selbst, sondern in der Spenserstanze sucht. Denn in der Tat ist eher Byrons "narrative" nicht episch, nicht ruhig und ausgeglichen genug für eine Strophenform, in der eines der größten Epen der englischen Literatur geschrieben wurde, als daß diese "too dignified for narrative" ist.

167) Poetical Works of Byron, a.a.O., 277.

2. Zur Strophengliederung in den Cantos III und IV - Enjambement, Binnenzäsuren

Mit Teil B, den 304 Stanzen der Cantos III und IV von 1816 / 18, ändert sich das Bild des Strophenaufbaus und damit Byrons Schreibweise in einem erstaunlichen Ausmaß. Die Auswertung der in Teil B gewählten Strophenstrukturen gibt zunächst zwar folgendes Bild: Jetzt bestehen 14% (a) der Strophen aus ein bis zwei Versgruppen, 28% (b) der Strophen sind in wechselnden Konstellationen dreigliedrig, während das Übergewicht von 58% (c) weiterhin auf Stanzen mit vier und mehr Verseinheiten entfällt. In absoluten Zahlen ausgedrückt heißt das: Von den 304 Stanzen der Cantos III und IV entfallen 43 auf Gruppe a), 86 auf Gruppe b) und 175 auf Gruppe c).[169] Der Anteil jener Strophen, die sich, verhältnismäßig weiträumig gegliedert, aus maximal drei Zeilengruppen zusammensetzen, hat sich also gegenüber Teil A verdoppelt. Das muß zwangsläufig mit einer Abnahme der die ersten beiden Cantos so prägenden autonomen syntaktischen Einzelteilen und Couplets in Verbindung stehen, und in der Tat ist deren Vorkommen schlagartig auf einen nur mehr natürlichen Anteil der Verse zurückgegangen. Wir dürfen daraus folgern, daß Byron sich jetzt aus der oben angedeuteten Abhängigkeit von der Couplet-Tradition des 18. Jahrhunderts und von James Beattie in Bezug auf seinen Satzbau gelöst und zu dichterischer Selbständigkeit gefunden hat, obwohl von 1812 - 1816/18 keines seiner Werke in Spenserstanzen, dafür aber The Corsair und Lara in heroic couplets entstanden.[170] Nach dem Verlust ihres einengenden Couplet-Charakters werden die Strophen in Teil B eindeutig durch zwei andere stilistische Erscheinungen bestimmt, durch das Enjambement einerseits und durch eine Unzahl von Binnenzäsuren andererseits (S.[149ff]). Beide Stilmittel zielen auf eine weitreichende Entschwerung der Versausgänge ab und greifen tief in die Struktur und vor allem in den Rhythmus der Strophen ein (S.[204] und [206]). Sie sollen im folgenden jeweils

169) Die Vergleichswerte von Teil A, S.[139].

170) H. Reschkes Ansicht, Byrons metrische Unabhängigkeit zeige sich bereits im Verlauf von Canto I und II, wird durch unsere Untersuchungsergebnisse nicht bestätigt. - H. Reschke, a.a.O., 96.

im Zusammenhang analysiert und auf ihre Bedeutung für Byrons Sprachduktus und Strophengestaltung untersucht werden.

Die oben untersuchten Strophen I.lxvii / lxviii und II.vi ließen Byrons sehr zurückhaltende Verwendung des Zeilensprungs in Teil A erkennen, und tatsächlich schließt ein Strukturprinzip, das der autonomen Einzelzeile und dem Couplet verpflichtet ist, die intensive Verwendung des Enjambements weitgehend aus. Für Teil A ergibt sich folgende Relation, die wir für den Vergleich mit Umfang und Verteilung des Zeilensprungs in Teil B benötigen. Erst in der Gegenüberstellung beider wird Byrons stilistische Entwicklung zwischen den Teilen seines Epos plastisch sichtbar.

Teil A - 191 Stanzen		Teil B - 304 Stanzen	
Stanzen ohne Enjambement:	51 = 27%	-	7 = 2%
Stanzen mit 1/2 " " :	114= 60%	-	82 = 27%
Stanzen mit 3/5 " " :	26=13%	-	181 = 60%
Stanzen mit 6/7 " " :	- = -	-	34 = 11%

Diese an sich so nüchternen Zahlenangaben lassen schon hier einige aufschlußreiche Folgerungen für Byrons Erzählweise in Teil B zu. So gibt es in den Cantos III und IV so gut wie keine Strophen ohne Zeilensprung mehr, während Byron in Teil A bei gut einem Viertel der Stanzen darauf verzichtete.[171] Auch der Anteil an Strophen mit ein- oder zweimaligem Enjambement bleibt in Teil B beträchtlich hinter dem Satz der frühen Cantos zurück, und zwar zugunsten der Gruppe mit drei bis fünf und mehr Enjambements. Dabei geschieht es häufig, daß jeweils vier, fünf oder sechs Verse in unmittelbarer Folge ineinander überlaufen, so daß wir von Enjambement-Häufung sprechen können.[172] In Canto IV, der selbst gegenüber dem dritten Gesang noch einmal eine deutliche Zunahme des Enjambements bringt, müssen schließlich zwei von fünf Zeilen (nicht Strophen!) ohne merklichen Sinneinschnitt am Versende gelesen werden.[173] Das führt dann in letzter Konsequenz dazu, daß das Enjambement

171) Vgl. I.vi; xxxii; xxxvi; xlvi; lxix.f; ... II.xviii; xx; xxxiii; xlii.ff; xcv-viii.
172) Vgl. III.xxxiii; lxxii; c; cxi; cxiii; IV.lxiv; lxxxiii.ff; cii; cxxvii. f; clv - clxi; clxxxiii - clxxxvi.
173) Vgl. IV.xx.f; xxvii - xxxvii; lxvi - lxxvi; ci - cvii ... clxix - clxxviii.

jetzt sogar zwischen den Strophen zum bewußt angewandten Stilmittel wird und nicht mehr reine Ausnahmeerscheinung bleibt, wie noch in den ersten drei Gesängen (Strophenenjambement, S.174ff.).

Nachdem Byron sich in den Stanzen IV. xxx - xxxiv mit der Gestalt Francesco Petrarcas und mit seinem Todesort Arqua bei Venedig beschäftigt hat, wendet er sich Ferrara zu, dem Herrschersitz des Geschlechts der d'Este, dem Platz, an dem der nicht minder große Dichter Torquato Tasso lebte, dichtete und im Irrenhaus litt.

"Ferrara! in thy wide and grass-grown streets,
Whose symmetry was not for solitude,
There seems as 'twere a curse upon the seats
Of former sovereigns, and the antique brood
Of Este, which for many an age made good
Its strength within thy walls, and was of yore
Patron or tyrant, as the changing mood
Of petty power impell'd, of those who wore
The wreath which Dante's brow alone had worn before."
(IV.xxxv. 1-9)

Zum Auftakt der Strophe erscheint in Form des Ausrufs ihr Thema: "Ferrara". Über den optischen Eindruck der "wide and grass-grown streets" (1) wenden sich Byrons Gedanken der Historie zu, dem Geschlecht d'Este und seiner wechselvollen Herrschaft in Ferrara ("patron or tyrant" - 7). Die gesamte Stanze besteht aus einem einzigen Satzgefüge, das sich ohne gravierende Zäsur am Ende oder im Inneren der Zeilen bis zum Alexandriner erstreckt. Für Spensers weiträumigen Strophenbau wäre diese Erscheinung nicht übermäßig bemerkenswert, wohl aber in Byrons Stanzen. Der sechsfach aufeinanderfolgende Zeilensprung (3-8) veranlaßt den Leser dieser Strophen, den Fluß seiner Stimme, von geringfügigen Modulierungen und Halbpausen an wechselnden Stellen im Versinnern abgesehen, bis zum auflösenden Alexandriner zu halten. Byrons Syntax überwindet in dieser Stanze die Versausgänge und wird auch durch das Geflecht der Reimwörter als metrische Grenzen nur andeutungsweise gehemmt. Natürlich verlieren die Reime dadurch viel von ihrem rhythmischen Nachdruck und werden auch in ihrer strophenbindenden Funktion geschwächt (S.151). Den Rhythmus dieser Strophe charakterisiert aber ein ruhiges Gleichmaß, das Moment epischen Fließens, wie wir es aus der Faerie Queene kennen. Längst nicht alle metrisch erforderlichen Tonstellen sind auch sprachlich mit Nachdruck versehen. Der Rhythmus solcher Stanzen

ist unbeschwerter, leichter als etwa in den schon untersuchten Strophen I.lxviii oder II.vi (S.140 und 143), weil Byrons Erzählweise hier nicht verknappt, andeutet, ausspart, Akzente setzt, sondern ausführt und in die Breite gerichtet ist.

Aus diesen Anmerkungen kann und darf nicht der Eindruck entstehen, die Stanzen von Canto III und IV seien nun überwiegend weiträumig gegliedert und entsprächen in Aufbau und Rhythmus in der Regel der Ferrara-Strophe. Wir verweisen vielmehr erneut auf unseren Überblick über die Strophenstrukturen in Teil B (S.146) und formulieren, indem wir unser extremes Beispiel IV.xxxv relativieren: Das Prinzip des Enjambements trägt wesentlich zum inneren Zusammenhalt einer Stanze bei; es fördert eine großzügigere Gliederung der Strophe, wie sie sich in Maßen für Teil B von Childe Harold's Pilgrimage aus der Strukturübersicht ergibt; der Zeilensprung hilft, den Rhythmus zu entschweren, ihn flüssig zu gestalten.[174]

Diese Auswirkungen erfüllt das Enjambement allerdings nur, wenn ihm nicht gleichzeitig die zweite prägende Stileigentümlichkeit der Stanzen von Teil B, die Häufung von Binnenzäsuren, zuwiderläuft. Das aber ist doch recht oft der Fall; denn paradoxerweise nimmt ihre Verwendung gegenüber Teil A in fast dem gleichen Umfang zu wie der Zeilensprung. Was Byron also an Fluß und Einheitlichkeit in den Strophenabläufen mit Hilfe verstärkter Anwendung des Enjambements hätte erreichen können, kommt durch das Anwachsen der Binnenzäsuren als den Sprachfluß hemmenden Faktoren nicht zum Tragen.

In den ersten beiden Cantos erfahren nur 38% der Stanzen überhaupt Einschnitte im Versinnern, und zwar in der Regel nur einmal, seltener in zwei Versen, kaum einmal gehäuft (S.144). In Teil B werden jedoch schon drei von vier Strophen von Binnenzäsuren beeinflußt, jetzt in zunehmendem Grade von jeweils zwei, drei oder gar vier Einschnitten im Versinnern. Das ungewöhnliche Ausmaß von 75% betroffener Stanzen erfordert eine eingehende Untersuchung.

174) Vgl. III.x; xxiv; xl; lxii; lxix; lxxvii; cv;IV.xx; lx; lxxiii; civ; cxxxviii; cxlix; clix; clxiii; clxxiii.

Canto III konfrontiert den Leser mit einer Eröffnungsstanze, in der vier aufeinanderfolgende Verse (5-8) durch ebenso viele Binnenzäsuren gebrochen werden. Der Leser ist durch nichts auf einen derartigen Stilwechsel vorbereitet.

"Is thy face like thy mother's, my fair child!
Ada! sole daughter of my house and heart?
When last I saw thy young blue eyes they smiled,
And then we parted, - not as now we part,
But with a hope. - Awaking with a start,
The waters heave around me; and on high
The winds lift up their voices: I depart,
Whither I know not; but the hour's gone by,
When Albion's lessening shores could grieve or glad mine eye."
(III.i. 1 - 9)

Wir erfahren, daß Byron England verläßt und sich scheidend seiner Tochter Ada erinnert, (die nach der Trennung ihrer Eltern in Lady Anabella Byrons Obhut geblieben war). Byrons Abkehr von England ist endgültig, denn sie resultiert aus Enttäuschung und Überdruß über das Verhalten einer 'undankbaren' Gesellschaft ihm gegenüber. Er sagt es indirekt in der Umkehrform "And then we parted, - not as now we part, / But with a hope.-" (4-5). Mit diesem Gedankenstrich endet das Thema "Ada" abrupt inmitten von Zeile 5, also der Mitte der Stanze überhaupt. Übergangslos setzt danach der Bericht über Byrons neuerliche Reise ein. Mit sparsamsten Impressionen von jeweils nur etwa einer Zeile Länge läßt er uns wissen, daß er sich auf See befindet, und zwar mit ihm selbst unbekanntem Ziel, "I depart, / Whither I know not" (7 - 8). Die schwindende Küste erweckt weder frohe Empfindungen noch solche der Trauer in ihm (8 - 9). Durch diese raffende Darstellungsweise, die andeutende Striche setzt, statt auszuführen, wird als Exposition zu Canto III Biographisches in einer halben Strophe zusammengedrängt.

Vom Standpunkt der Stanzeneinheit her ist dagegen einzuwenden, daß die Verlagerung so vieler Satz- und Sinneinschnitte ins Versinnere den Zusammenhalt der Stanze sprengt. Byron scheint mit Beginn von Canto III noch weniger als in Teil A gewillt, seiner Sprache die Zügel von Gesetzmäßigkeiten der Strophe anzulegen, wenn sich eine Übereinstimmung nicht zufällig und von selbst ergibt. Die Zäsur in Vers 5 ist inhaltlich so gravierend, daß die Stanze in fast voneinander unabhängige

Hälften zerbricht. Die noch folgenden drei Einschnitte innerhalb der Zeilen 6 - 8 führen unmittelbar zum Verlust des Verscharakters. Wir veranschaulichen uns diese Tatsache am Strukturschema von III.i: 2 - 2 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1 1/2 Verse; die Chiffre 1/2 wird als ein neues Zeichen im Zusammenhang schematischer Gliederungsdarstellungen eingeführt. Sie besagt nicht, daß eine Satz- und Sinnzäsur nun genau in der Mitte einer Zeile eintritt, sondern lediglich, daß der Fluß der Zeile an einer Stelle im Versinnern durch einen kräftigen Einschnitt gestört ist. Denn für den Strophenaufbau kommt es weniger auf die genaue Position der Zäsur innerhalb der Zeile als darauf an, daß der Einschnitt überhaupt vom Versende wegverlagert ist. Noch ein zweiter Hinweis zum Schema von III.i (2 - 2 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1 1/2) ist angebracht, um dem Eindruck zu wehren, die Strophe bestehe u.a. aus drei regulären ungebrochenen Einzelzeilen, den Versen 5, 6 und 7. Das trifft natürlich nicht zu, da vom Auftreten des ersten Zeichens für eine Binnenzäsur ab (2 1/2), jede weitere Versgruppe gebrochen ist, bis vom zweiten 1/2 an der reine Verscharakter der Spenserstanze wieder gewahrt ist. Das verbleibende Mittel, solche Strophen wie III.i vor ihrem Zerfall zu bewahren und die Verse zu verzahnen, ist der Endreim. Dessen bindende Wirkung erweist sich aber angesichts der Zahl und Härte der Binnenzäsuren als nicht ausreichend (S.153). Die Binnenzäsuren verändern den Charakter der Strophe derart, daß es unmöglich erscheint, etwa III.i bei unvoreingenommenem Lesen oder gar bloßem Hören als Spenserstanze zu erkennen.[175]

Das Enjambement spielt in dieser Strophe III.i keine Rolle, wohl aber in Strophen wie III.lxxxiii und lxxxiv, in denen es nun parallel zu zahlreichen Binnenzäsuren auftritt. Byron hat in seinem Reisebericht den Genfer See erreicht (lxviii) und spricht zuletzt bewegt von Jean Jacques Rousseau als dem geistigen Wegbereiter der Französischen Revolution, "from him came / ... Those oracles which set the world in flame" (lxxxi.1 und 3). Rousseaus Wollen und Ideen seien dann von den Führern

175) Vgl. weitere Beispiele mit gehäuften Binnenzäsuren: III.vii; xix; xxii; xxxiv; xlvi; xcii; civ; IV.xvii; xxii; xxiv; xxx; xliii; lxix; lxxxix; cxii; ... clxxxiii.f.

der Revolution pervertiert worden, doch werde dieser Zustand des Rückfalls nicht von Dauer sein:

" But this will not endure, nor be endured!
Mankind have felt their strength, and made it felt.
They might have used it better, but,allured
By their new vigour, sternly have they dealt
On one another; pity ceased to melt
With her once natural charities. But they,
Who in oppression's darkness caved had dwelt,
They were not eagles, nourish'd with the day;
What marvel then, at times, if they mistook their prey?

What deep wounds ever closed without a scar?
The heart's bleed longest, and but heal to wear,
That which disfigures it; and they who war
With their own hopes, and have been vanquish'd,bear
Silence,but not submission: in his lair
Fix'd Passion holds his breath, until the hour
Which shall atone for years: none need despair:
It came, it cometh, and will come, - the power
To punish or forgive - in one we shall be slower."
(III. lxxxiii.1 - lxxxiv.9)

Diese Stanzen bilden inhaltlich einen Block. Byron verknüpft sie, auch nach außen sichtbar, durch anaphorisch eingeleitete Fragen in lxxxiii.9 und der folgenden Eingangszeile:" What marvel then ...? What deep wounds ...?" Beide Strophen, vor allem aber die letzte, unterliegen in ihrer Wirkung einer eigenartigen Spannung zwischen den Einflüssen des Zeilensprungs und denen, die durch Binnenzäsuren hervorgerufen werden. Sie erscheinen unruhig, unausgewogen, unspenserisch in jeder Hinsicht. Das Strukturschema von Strophe III.lxxxiv deutet ihre Aufsplitterung an: 1 - 1 1/2 - 2 - 2 - 1/2 - 2 Verse. Beim Anblick dieses Schemas könnten wir vermuten, hier liege ein typisches Beispiel für die Couplethaftigkeit der Stanzen in Teil A vor, wenn nicht die schroffen Binnenzäsuren in den Versen 3, 5, 7 und - weniger ausgeprägt, doch spürbar - auch in den beiden Schlußzeilen uns daran erinnerten, daß beim Couplet-Charakter von Versen die Einheit der Zeile nicht in diesem Maße angetastet wurde. Mindestens dreimal also bricht der Satzfluß innerhalb der Verse ab, während er die Versenden nahezu ungehemmt überspielt.

Auf die rhetorische Eröffnungsfrage "What deep wounds ever closed without a scar?" folgt eine Reihe von Gedanken über die seelische Verfassung des französischen Volkes nach den unmenschlichen Auswüchsen seiner Revolution bis hin zu dem zuversichtlichen "none need despair" (7). Wir gewinnen den Eindruck, als seien Byrons Äußerungen dem Dichter hier in unmittelbarer Folge aus der Feder geströmt. Man glaubt zu spüren, wie er in seiner Besessenheit von der tröstlichen Vorstellung "It came, it cometh, and will come , - the power / To punish or forgive - ..." (8 - 9) die Gedanken niederschrieb, ohne die Aussagen den Forderungen des Strophenmaßes entsprechend zu formen. Diese Spontaneität der Sprache führt dann zu den Binnenzäsuren, zu Verstößen gegen das Reimschema und auch zu Rhythmusabweichungen, die aber noch in einem eigenen Komplex untersucht werden sollen (S. 190ff). Byrons Denkweise entspricht eben nicht der sich großzügig in der Stanze entfaltenden Sprache Spensers, obwohl sechsfacher Zeilensprung, wie wir ihn eben noch auch bei Strophe IV.xxxv (S. 148) entdeckt haben, an sich eine gute Gewähr dafür bietet.

Zwei divergierende Stilelemente wirken einander entgegen: die nachdrücklich gliedernde, trennende Kraft der Binnenzäsur und das bindende, auf sprachlichen Fluß abgestellte Wesen des Enjambements. Dieser stilistische Dualismus kennzeichnet weite Teile der Cantos III und IV von Childe Harold's Pilgrimage.[176] Das ausgeprägte Hinüberlaufen der Sätze über die Versenden führt in diesem Ausmaß zwangsläufig zu einer Abwertung der Reimwörter. Sie haben gerade in der kunstvollen Verschlingung des Spenserschen Reimsystems eine starke strophenbindende Funktion, werden darin durch das Enjambement aber sehr beeinträchtigt. Beim Lesen bleibt keine Zeit, die Reime angemessen lange nachklingen zu lassen. Der Satz- und Gedankenfluß drängt nach vorn, überläuft das Versende und erfährt erst an den genannten Binnenzäsuren seine Unterbrechung. Die nach dem Einschnitt verbleibenden Teile solcher

176) Vgl. III.xii; xix; xliii; lxxxiv; c; cxiii; IV. ix; xxxix; xlix; lix; lxiv; cl; clx; clxx; clxxiv; clxxxiii.

Zeilen (etwa die restlichen Takte der Verse 3, 5, 7 - 9 in Strophe III. lxxxiv) umfassen meist nur noch drei oder vier Silben und reichen nicht aus, die Stimme sich soweit wieder heben zu lassen, wie das Lesen jambischer Verse mit Endreim es erfordert, schon gar nicht, wenn durch erneuten Zeilensprung der unruhige Kreislauf von neuem einsetzt.

Strophe lxxxiv hat aber aus noch zwei weiteren Gründen, die bereits angedeutet wurden, viel vom Wesen der Spenserstanze eingebüßt. Erstens wären ihre Endreime auch ohne Enjambement kaum funktionsfähig, da "scar - war" (a-Reim) und "hour - power - lower" (c-Reim) qualitativ unrein lauten und damit klanglich wirkungslos, wenn nicht störend sind. Zweitens ist das jambische Prinzip des Versrhythmus mehrfach dadurch gestört, daß zu betonende Silben und Wörter in Positionen der Zeile gedrängt sind, die metrisch eine Senkung vorsehen, ohne daß dabei reguläre Taktumstellungen für Ausgleich sorgten: "deep wounds (1), the heart's bleéd longest (2), their ówn hopes (4), fíx'd Passion (6)". Beide Stilzüge, unreine Reime und a-jambischer Rhythmus, sind so häufig in Childe Harold's Pilgrimage, daß sie jeweils noch im Zusammenhang untersucht werden (S. 197 und 199).

Alle diese Abweichungen und Eigenwilligkeiten machen es dem Leser schwer, hier noch von Spenserstanzen zu sprechen. Strophen wie III. lxxxiv und viele andere in Teil B tragen ganz ausgeprägte Züge von Byrons subjektiver Sprache, die sich, spontan aus ihm hervorbrechend, weigert, metrischen Gesichtspunkten eine gewisse Ordnungsfunktion einzuräumen. Mit Ausnahme von Strophe IV. xxxv unterscheiden sich alle bisher zitierten Stanzen aus Byrons Epos von denen Spensers durch ihre mangelnde Weitläufigkeit oder, sagen wir es umgekehrt, durch das Ausmaß von Aufsplitterung in kurze Zeilengruppen. Die zuletzt genannten Stanzen aus Canto III weichen wiederum von denen in Teil A ab, weil Byron in nunmehr gewachsener Selbständigkeit sich dichterische Freiheiten nimmt, die nicht einmal mehr die Eigenständigkeit der Verse innerhalb der Stanze tolerieren und die Gesetzmäßigkeiten der ihm vorgegebenen Form weitgehend außer acht lassen.

3. Beschwerung der Strophenauftakte bei Byron

Ein im Komplex Binnenzäsuren letztes Beispiel soll die bisherigen Beobachtungen vertiefen und eine bis jetzt ausgeklammerte Eigentümlichkeit Byronscher Verse darlegen. Sie tritt in allen Cantos häufig auf, findet sich aber in Teil B in noch etwas verstärktem Maße. Es handelt sich um die Beschwerung des Strophenauftakts in inhaltlicher wie rhythmischer Beziehung. Beide Momente üben zugleich starken Einfluß auf die Struktur aus. Das diesen Stanzen gemeinsame äußere Merkmal ist eine unverhältnismäßig schnell auf den Strophenbeginn folgende Zäsur schon innerhalb der ersten bzw. zweiten Zeile oder am Ende von Vers 1 eines ausladenden Strophenkörpers von insgesamt neun Versen. Der Erzählfluß wird jeweils unmittelbar nach seinem Einsetzen hart gebrochen. Teil A von Childe Harold's Pilgrimage enthält 33 bzw. 37 Strophen mit frühen Zäsuren innerhalb bzw. nach der Eröffnungszeile. Binnenzäsuren in Vers 2 fehlen völlig. Das mag daran liegen, daß die Tendenz zum Couplet und zur ungebrochenen Einzelzeile noch so stark ist. In Teil B weisen bereits 100 von 304 Stanzen Zäsuren innerhalb der beiden Anfangszeilen und weitere 47 solche am Ende von Vers 1 auf. (In diesen Angaben sind die Zäsuren enthalten, die in engem Zusammenhang mit dem Strophenenjambement entstehen.) Das Ausmaß der frühen Satz- und Sinnzäsuren ist entscheidend für die Beurteilung des inhaltlichen Gefälles innerhalb von Byrons Strophen und damit auch für die Funktionen des Alexandriners.

Wir wählen zunächst die Strophen IV.cxxvi und cxxvii zur Veranschaulichung. Der Hain der römischen Quellgöttin Egeria, den Byron vor den Toren Roms aufsuchte, und die Erinnerung an Egerias sagenumwobenes Verhältnis zum König Numa Pompilius regten Byron zu einer Reihe von Strophen über das Wesen der Liebe und des Lebens überhaupt an.

"Love, fame, ambition, avarice - 'tis the same.
Each idle, and all ill, and none the worst -
For all are meteors with a different name,
And Death the sable smoke where vanishes the flame."
(IV. cxxiv. 6 - 9)

"Our life is a false nature: 'tis not in
The harmony of things, - this hard decree,
This uneradicable taint of sin,
This boundless upas, this all-blasting tree,
Whose root is earth, whose leaves and branches be
The skies which rain their plagues on men like dew -
Disease, death, bondage - all the woes we see,
And worse, the woes we see not - which throb through
The immedicable soul, with heart-aches ever new.

Yet let us ponder boldly - 'tis a base
Abandonment of reason to resign
Our right of thought - our last and only place
Of refuge; this, at least, shall still be mine;
Though from our birth the faculty divine
Is chain'd and tortured - cabin'd, cribb'd, confined,
And bred in darkness, lest the truth should shine
Too brightly on the unprepared mind,
The beam pours in, for time and skill will couch the blind."
(IV.cxxvi. 1 - cxxvii.9)

Beide Stanzen gleichen sich in Erscheinungsbild, sprachlicher Gestaltung und inhaltlichem Aufbau. Byron eröffnet sie mit knappen, in sich abgeschlossenen Aussagen von lediglich sieben Silben Umfang, die in ihrer Art jeweils stellvertretend für eine ganze Reihe gleichgearteter Stropheneingänge im Epos stehen. "Our life is a false nature" (1), leitet er Strophe IV.cxxvi ein und rückt so das Thema an ihren Anfang. Danach führt Byron auf deduktivem Wege aus, was er unter seiner sentenzartigen Aussage verstanden wissen will. Es sind "sin ... plagues ... Disease, death, bondage - all the woes we see ..." (cxxvi.3,6,7), die die "immedicable soul" (9) des Menschen unaufhörlich durchdringen und bedrängen. Der Leser empfindet nach, mit welch großer innerer Anteilnahme Byron sich diesem Erzählgegenstand widmet. Reguläre Syntax scheint seine Erregung nicht fassen zu können, und so wandelt sie sich zu drängenden Reihungen von Satzgliedern, die alle auf den Beginn der Strophe hin orientiert sind (viermal einleitendes this, dann die Reihung disease, death, bondage). Erst nach dem retardierenden Einschub "all the woes we see, / And worse, the woes we see not" laufen die sich hetzenden Gedankensplitter im Alexandriner aus. Sie finden dort einen Ruhepunkt, nachdem sie von der Klimax der Stanze am Strophenanfang (!) her bis hier gefallen sind.

Das ist der beherrschende Eindruck dieser wie so vieler anderer Strophen im Childe Harold-Epos, daß ein Spannungs- und Bedeutungsgefälle vom inhaltlich beschwerten Strophenauftakt bis hin zum Alexandriner besteht. Der Alexandriner bildet im Falle von Stanze IV.cxxvi nicht einmal wie in der folgenden Strophe eine Art zweiten Höhepunkt als rhythmisches und inhaltliches Gegengewicht. Er fängt nur ab, läßt auslaufen. Die Methode, den Schwerpunkt der Strophe in ihren Eingangsvers oder doch an ihren Anfang zu verlegen und dabei zugleich den Alexandriner funktional zu entwerten, ist für die Faerie Queene undenkbar. Mit ihr setzt sich Byron ein weiteres Mal eigenwillig über ein Spezifikum der Spenserstanze hinweg, nämlich über die durch den längeren Alexandriner und die Klangdichte des cc-Schlußcouplets sich anbietende Beschwerung der Strophenenden. Die Prüfung der verbliebenen Alexandriner-Funktionen und ihr Vergleich mit der Faerie Queene werden das noch einsichtiger machen (S.164ff).

Doch wenden wir uns wieder unserem formalen Ausgangspunkt zu, der Binnenzäsur in Anfangszeilen. Es wird einleuchten, wie nachhaltig ein Sinneinschnitt zum Tragen kommt, wenn ihm zu Beginn der Strophe eine sentenzartig so geraffte Aussage vorangeht, wie oben in IV.cxxvi.1: "Our life is a false nature." Der Leser ist gezwungen, diese These unvermittelt und unvorbereitet zu erfassen. Er wird nicht Schritt für Schritt zu ihrem Verständnis hingeführt. Es ist, als müsse er sich in den folgenden Zeilen, die ihm nachträglich Byrons Erläuterung bringen, trotz des drängenden Tempos nach rückwärts zur Eingangszeile hin orientieren, anstatt seine Aufmerksamkeit nach vorn, auf das Strophenende hin ausrichten zu können.

Die bereits zitierte Eröffnung der Stanze IV.cxxvii (S.149) gleicht äußerlich ihrer Vorgängerin und weicht doch inhaltlich völlig von ihr ab. "Yet let us ponder boldly" (1), mahnt jetzt plötzlich Byron als nüchterner Erzähler den anteilnehmenden Dichter in sich selbst zu klarem Überlegen, um, nach kurzem Innehalten, auf der Ebene engagierter Sprechweise der vorherigen Stanze fortzufahren: " 'tis a base / Abandonment of reason to resign / Our right of thought - our last and only place / Of refuge; this, at least, shall still be mine" (1 - 4).

In diesen letzten Zeilen liegt Byrons Bekenntnis zum "right of thought" (3) oder zum "free and philosophic spirit of our nation".[177] Wieder verlagert Byron den Kerngedanken, die Freiheit zu denken, in die erste Strophenhälfte, um ihn dann in den Versen 5 - 9 im Nachhinein näher zu erläutern. Auch in dieser Strophe bemerken wir das Fallen des Satz- und Spannungsbogens zum Alexandriner hin, vom vorangestellten Konzessivsatz mit einer Reihung von diesmal sechs Prädikatsteilen bis zu dem "The beam pours in, for time and skill will couch the blind." (9) Wie bereits angedeutet, bildet in dieser Strophe der Alexandriner ein echtes Gegengewicht gegen den Nachdruck der ersten Stanzenhälfte, ohne aber den Eindruck ihrer Kopflastigkeit ganz wettmachen zu können. Im Falle dieser Stanze rührt die Beschwerung des Strophenauftakts sowohl daher, daß der Kerngedanke sich in ihrem ersten Teil befindet, als auch von der Tatsache her, daß durch den knappen Einwurf des Erzählers, "Yet let us ponder boldly" (1), für einen Augenblick die Stilebene wechselt. Das ist nicht zuletzt ein Wechsel in der Stimmung, der sich besonders auswirkt, wenn er sich am Anfang einer Langstrophe befindet, ohne daß er zu deren Inhalt in direkter Beziehung steht.[178] Solche Einschübe wirken als Fremdkörper, und zwar in jenen Stanzen am stärksten, in denen sie rein erzähl-technischen Charakter tragen.

Damit kommen wir zu dem Versuch, all jene Stanzen mit einer frühen Binnenzäsur innerhalb der ersten beiden Zeilen oder mit einem Einschnitt am Ende von Vers 1 in Gruppen zu erfassen, die Art und Funktionen dieses spezifischen Strukturmerkmals Byronscher Stanzen kenntlich werden lassen. Die Zitate sind so ausgewählt, daß sie aus sich heraus deutlich machen, um welches Stilelement es jeweils geht. Darum darf im folgenden darauf verzichtet werden, die Belegstellen in größere Textzusammenhänge einzubetten oder die Strophen vollständig abzudrucken.

177) Poetical Works of Byron, a.a.O., 890, note to p.244.
178) Nur am Rande sei noch vermerkt, daß Byron den Strophen IV.cxxvi.f auch über die Binnenzäsur in Vers 1 hinaus die Einheit der Zeilen nicht wahrt (vgl. die Einschnitte in cxxvi.2, 7, 8 und cxxvii.3, 4, 6). In zunehmendem Maße kennzeichnet er solche Einschnitte in Teil B durch den Gedankenstrich. - Vgl. III.cxi, xciii; IV.cxlvi, clxii.

Zu einem ersten Komplex fassen wir in Anlehnung an die eben abgehandelte Strophe IV.cxxvii (S.156) Stanzen zusammen, in deren Anfangszeile sich der "Erzähler" Byron überraschend zu Wort meldet. "Yet must I think less wildly: -" (III.vii.1) liegt ganz auf der Linie der Selbstermahnung Byrons IV.cxxvii.1. Andere Stanzen setzen ein:

"Something too much of this: - ..." (III.viii.1)
"But these recede. ..." (III.lxii.1)
"But this is not my theme; ..." (III.lxxvi.1)
"Thus far have I proceeded in my theme
Renew'd with no kind auspices: - ..." (III.cxi.1-2)
"The zeal is set. - ... " (IV.cxxxviii.1)
"But I forget. - ..." (IV.clxxv.1) [179]

In diesen Beispielen deutet sich an, daß Byrons Schwung, seine Begeisterung für ein Erlebnis - oder auch mangelnde Erzähldisziplin - ihn zu lange bei einem Thema haben verweilen lassen und daß der Erzähler den Dichter durch derartig abrupte Übergänge an den Fortgang der Reise und der Cantos erinnert. Es liegt auf der Hand, welchen Bruch der Atmosphäre solche erzähl-technischen Einschübe hervorrufen. Sie umfassen fast ausnahmslos nur wenige Silben und treten im Strophenineinnern oder im Alexandriner so gut wie nie auf. Der Strophenauftakt wird durch sie hervorgehoben, wenn auch hier in negativem Sinne. Die mitzitierten Satzzeichen mögen als ein zusätzlicher Hinweis auf den Nachdruck der frühen Einschnitte dienen.

Weniger desillusionierend, aber doch ähnlich den Strophenauftakt hervorhebend, erscheinen Stanzenanfänge wie der folgende:

"The Dehli with his cap of terror on,
↕
And crooked glaive; the lively, supple Greek;
And swarthy Nubia's mutilated son;
The bearded Turk, that rarely deigns to speak,
Master of all around, too potent to be meek,

Are mix'd conspicuous: some recline in groups,
Scanning the motley scene that varies round;"
(II.lviii.5 - lix.2)

Neben dem Sinnzusammenhang ist auch die syntaktische Verbindung zwischen Alexandriner und folgendem Eingangsvers nicht unterbrochen.

[179] Vgl. I.xliv; lxiii; lxxxix; xciii; II.xvi; III.xlvi; xcii.f; IV.xxv; lxv; cxx; cxxviij clvii.ff; clxiv; clxxxv.f.

Das Sammelprädikat zu einer umfangreichen Aufzählung von Subjektträgern ist über Strophe II.lviii hinaus ausgespart und ruft dann in lix.1 eine starke Binnenzäsur hervor. Hier stoßen wir also auf einen der in Teil A noch sehr sporadisch auftretenden Fälle von Strophenenjambement. Da diese Erscheinung in Teil B zum bewußten Stilprinzip wird und in fast allen Beispielen für ineinanderlaufende Stanzen ähnlich gelagerte Sinn- und Satzeinschnitte auftreten, verlegen wir die Untersuchung dieser Stanzen in das Kapitel über Strophenverknüpfung und -enjambement (S 174ff).

Als wesentlich umfangreicher im Vergleich zu den beiden bisher angeschnittenen Komplexen erweist sich ein dritter, der, obwohl ausgesprochen typisch für Byrons Sprachgebung im Childe Harold-Epos überhaupt, sich nur schwer unter einem einheitlichen Begriff fassen läßt. Darum seien zunächst einige Belegstellen angeführt, die aus allen vier Cantos entnommen sind, wenngleich sie in Teil B verstärkt in Erscheinung treten:

"Oh, Albuerra! glorious field of grief!
As o'er thy plain the Pilgrim prick'd his steed, ..." (I.xliii.1-2)
"Awake, ye sons of Spain! awake! advance!
Lo! Chivalry, your ancient goddess, cries ..." (I.xxxvii.1-2)
"Oh! ever loving, lovely, and beloved!
How selfish Sorrow ponders on the past,
And clings to thoughts now better far removed!..." (II.xcvi.1-3)
"Adieu to thee, fair Rhine! How long delighted
The stranger fain would linger on his way! ..." (III.lix.1-2)
"Adieu to thee again! a vain adieu! ... " (III.lx.1)
"Oh Rome! my country! city of the soul!
The orphans of the heart must turn to thee,
Lone mother of dead empires! ..." (IV.lxxviii.1-3)

Exclamatio, Emphase, Umsetzen von innerer Erregung in Sprache - das sind die beherrschenden Eindrücke in den auf diese Weise eingeleiteten Stanzen. Hier bricht sich Byrons Subjektivität kraftvoll Bahn. Innere Anteilnahme und Begeisterung äußern sich in solchen Ausrufen, die, weil sie den Stanzenauftakt akzentuieren, zumeist auf die übrigen Verse der Strophe ausstrahlen.[180])

180) Zur Apostrophe, S 212f Vgl. I.xvi; xxxv; xlii; lix; lxxxvi; II.i; lxxiii; III.xvii; l; lxvi; xcvi; xcix; cv; IV.lix; lxxxii; lxxxiii; clv; clxxix.

Es ist für Byrons gefühlsintensive Sprache charakteristisch, daß er alles, was ihn auf seiner Reise in irgendeiner Form beeindruckt hat, auch apostrophiert. Dabei verwischt sich naturgemäß recht häufig die Grenze zwischen staunend-bewundernder Exclamatio und echter Apostrophe. Da Aussagewert und Bedeutung für den Strophenaufbau sich bei beiden Erscheinungen decken, können wir auf eine genaue Unterscheidung verzichten.

Wir wenden uns stattdessen einer vierten, der umfangreichsten Gruppierung von Strophen zu, die jeweils vom nachhaltig betonten Strophenauftakt bestimmt werden. Diesem Komplex ordnet sich die bereits untersuchte Stanze IV.cxxvi ein (S.156), deren Eingangszeile eine knappe These setzte ("Our life is a false nature"), welche dann im folgenden Strophenkörper erläutert, zerlegt, umschrieben wurde. Ein zusätzliches Beispiel mag zur exemplarischen Verdeutlichung ausreichen. Byron hat in Canto III den Genfer See erreicht (III.lxxxv) und ist gefangen und durchdrungen von der friedlichen Stille der Szenerie, "there seems a floating whisper on the hill" (III.lxxxvii.5). "All heaven and earth are still ... " (lxxxix.1 + 5) - dieses Bild zieht sich als atmosphärisches Leitmotiv durch die Strophen III.lxxxv - xci. Im Menschen regt sich "the feeling infinite" (xc.1), er fühlt sich in "eternal harmony" (xc.6) mit der Natur. Darum setzt scharf konstratierend Strophe xcii ein:

"The sky is changed! - and such a change! Oh night,
And storm, and darkness, ye are wondrous strong,
Yet lovely in your strength, as is the light
Of a dark eye in woman! Far along,
From peak to peak, the rattling crags among
Leaps the live thunder! Not from one lone cloud,
But every mountain now hath found a tongue,
And Jura answers, through her misty shroud,
Back to the joyous Alps, who call to her aloud!

And this is in the night: - Most glorious night!
Thou wert not sent for slumber! let me be
A sharer in thy fierce and far delight, -
A portion of the tempest and of thee!
How the lit lake shines, a phosphoric sea,
And the big rain comes dancing to the earth!
And now again 'tis black, - and now, the glee
Of the loud hills shakes with its mountain-mirth,
As if they did rejoice o'er a young earthquake's birth."

(III.xcii.1 - xciii.9)

Das "The sky is changed" in der Eröffnungszeile von xcii würde als Aussagesatz schon ausreichen, den Wechsel in der Stimmung einzuführen. Aber gleichsam, als erwache der Dichter aus seinem Versunkensein in die friedliche Atmosphäre, entfährt ihm "The sky is changed!" als staunender Ausruf, verdoppelt in seiner Wirkung durch das wiederaufnehmende "and such a change!" (1). Und dann folgt jene berühmte dichterische Nachbildung eines Gewitters am Genfer See, die immer wieder in der Byron-Literatur Erwähnung fand.[181] Byron bewundert die Wildheit von Sturm und Nacht, "every mountain now hath found a tongue (7)", der Donner bricht sich zwischen Jura und Alpen (8-9). Der Nachdruck der Stanze liegt trotz der onomatopoetisch beeindruckenden Beschreibung des Gewitters auf dem Stanzenbeginn: rhythmisch, weil gleich die Eröffnungszeile zwei kräftige Zäsuren enthält, denen im gesamten Stanzenkörper nur zwei weitere folgen, und gleichzeitig inhaltlich, weil der Gesamteindruck, die veränderte Stimmung der Szenerie, kontrastierend vorangestellt wurde, während die Beschreibung der Details, hier des Gewitters im einzelnen, sich daran erst anschließt.

Ähnliches gilt für III.xciii, wenngleich die einleitende Aussage "And this is in the night: ..." in sich farbloser bleibt. Der Leser ist gezwungen, innezuhalten und sich vor der erneuten Apostrophierung der Nacht, "Most glorious night! / Thou wert not sent for slumber! ..." (1 - 2) zu versammeln, ehe er nun - nach der reinen Beschreibung der Natur in Strophe xcii - mit dem Menschen in dem entfesselten Toben der Naturkräfte konfrontiert wird.

Andere Strophen beginnen mit einer Sentenz, die anschließend entwickelt wird: "His love was passion's essence: ..." (III.lxxviii.1), es folgt die Begründung. - "Conqueror and captive of the earth art thou!" - setzt antithetisch III.xxxvii ein, erst dann wird die Erläuterung dieses Gegensatzpaares nachgetragen. - Oder ein Stanzenanfang enthält das Stichwort, "There is a tomb in Arqua;" (IV.xxx.1), mit dem Byron

181) Vgl. etwa: E.C.Mayne, a.a.O., 288 f; H.Maier, a.a.O., 63.

einen neuen Abschnitt seiner aneinandergereihten Impressionen eröffnet. Die Skala solcher Intensivierungen von Strophenauftakten ließe sich nahezu beliebig ausdehnen.[182] Doch sollten die hier gebotenen Beispiele genügen dürfen, um folgendes festzuhalten: Byron neigt in ausgeprägtem Maße dazu, seine Strophenanfänge inhaltlich zu beschweren, indem er sie durch Apostrophen, durch emphatische Aus- und Aufrufe oder mit Fragen eröffnet, indem er Aussagen allgemeiner Natur, Sentenzen, Thesen ihrer Erläuterung im Strophenkörper voranstellt oder erzähltechnische Einschübe in die Anfangsverse legt. Dadurch erhalten diese Strophen ein Spannungsgefälle zum Strophenende hin. Die inhaltliche Beschwerung von Strophenauftakten geht sehr häufig, wenngleich nicht notwendig, Hand in Hand mit frühen Eingriffen in den Sprachfluß in Form von nachhaltigen Binnenzäsuren innerhalb der Verse 1 und 2 oder in Form von autonomen Eröffnungszeilen, so daß auch rhythmisch ein Schwerpunkt auf den Strophenbeginn fällt.

Wir hatten für Spensers innere Strophenstruktur nachgewiesen, daß in der Faerie Queene es die Aussage des Alexandriners ist, die besondere Bedeutung für Inhalt und Verlauf der ganzen Strophe erlangt. Was in der Weiträumigkeit der ersten acht Zeilen in wenigen Zügen oder stark gegliedert entwickelt wurde, erreicht im Alexandriner seinen Höhepunkt." (S. 55). Nach unseren bisherigen Beobachtungen ist in Childe Harold's Pilgrimage genau das Gegenteil der Fall. Danach scheint es bei Byron durch die Verlagerung des inhaltlichen Schwergewichts vom Strophenende weg an ihren Anfang zu einer Umwertung der Spenserstanze gekommen zu sein. Diese vorläufige These muß im folgenden an Untersuchungen zu den Funktionen des Alexandriners überprüft werden. Schon beim beschwerten Strophenauftakt waren die Unterschiede zwischen Teil A und B nicht mehr so groß wie bei anderen Charakteristika von Byrons Stanzen. Das gilt auch für die Alexandriner-Funktionen. Wir dürfen daher auch für das kommende Kapitel auf getrennte Untersuchungen verzichten.

182) Vgl. I.ix; II.xxi; xxxv; xlii; III.xxv; xl; lxix; lxxx; lxxxiii; IV. xviii; xxii; lv; lxxxix; cii; ciii; cxxxv; cxxxvii.

4. Restfunktionen des Alexandriners in Childe Harold's Pilgrimage I - IV

Bei keiner der zuletzt interpretierten Stanzen von Childe Harold's Pilgrimage konnten wir auf eine hervorstechende Bedeutung des Alexandriners hinweisen. Das erlaubt zunächst den Schluß, daß Strophen mit dem inhaltlichen Schwerpunkt in den ersten Zeilen in der Regel keine zweite Klimax am Strophenende erreichen. Dagegen spricht diese Beobachtung dem Alexandriner bei Byron nicht rundweg alle Funktionen ab. Das wäre in dieser Ausschließlichkeit auch nicht gerechtfertigt, denn es lassen sich etliche Aufgaben nachweisen, wenngleich sie meist weniger offenkundig sind als bei Spenser. In Canto III finden wir die Beschreibung eines festlichen Ballereignisses, zu dem sich Brüssels "Beauty and her Chivalry" (III.xxi.3) . . . : versammelt haben. Die Ballnacht ist, ohne daß die Feiernden es ahnen, zugleich der Vorabend der entscheidenden Schlacht von Waterloo.

"There was a sound of revelry by night,
And Belgium's capital had gather'd then
Her Beauty and her Chivalry, and bright
The lamps shone o'er fair women and brave men;
A thousand hearts beat happily; and when
Music arose with its voluptuous swell,
Soft eyes look'd love to eyes which spake again,
And all went merry as a marriage bell;
But hush! hark! a deep sound strikes like a rising knell!

Did ye not hear it? - No; 'twas but the wind,
Or the car rattling o'er the stony street;
On with the dance! let joy be unconfined;
No sleep till morn, when Youth and Pleasure meet
To chase the glowing Hours with flying feet -
But hark! - that heavy sound breaks in once more,
As if the clouds its echo would repeat;
And nearer, clearer, deadlier than before!
Arm! Arm! it is - it is - the cannon's opening roar!

Within a window'd niche of that high hall
Sate Brunswick's fated chieftain; he did hear
That sound the first amidst the festival,
And caught its tone with Death's prophetic ear;
And when they smiled because he deem'd it near,
His heart more truly knew that peal too well
Which stretch'd his father on a bloody bier,
And roused the vengeance blood alone could quell;
He rush'd into the field, and, foremost fighting, fell."
(III.xxi.1 - xxiii.9)

Drei Stanzen—und dreimal heben sich die Alexandriner in ihrer Bedeutung von den übrigen Zeilen deutlich ab. Strophe xxi schildert die leichte, heiter-gelöste Stimmung auf dem Fest, bis die beiden Ausrufe des Erzählers "But hush! hark" - (xxi.9) unvermittelt einen atmosphärischen Gegensatz zur übrigen Stanze ankündigen. "A deep sound strikes like a rising knell" (xxi.9) erklingt jetzt, mitten im Festestrubel, eine Vorausdeutung auf künftiges Geschehen. Die kurzen einleitenden Kola setzen den Alexandriner mit seiner Unheilsankündigung schroff gegen den in der übrigen Strophe ungehindert fließenden Rhythmus ab. Dem Gegensatz in der Atmosphäre entspricht der Wechsel im Rhythmus.

Mit der Frage "Did ye not hear it?" (xxii.1) knüpft der Erzähler in Stanze xxii inhaltlich an den vorhergehenden Alexandriner an, um dann, noch einmal beschwichtigend, fortzufahren:"No; 'twas but the wind, ... On with the dance!" (xxii. 1 + 3). Das Fest nimmt seinen Fortgang, bis in Strophe xxii.6 der Ausruf "But hark!" von neuem auf jenen beunruhigenden "heavy sound" (6) aufmerksam macht. Nun dröhnt es näher, gefährlicher. Eine drängende Steigerung zum Höhepunkt im Alexandriner setzt ein, eine dramatische Zuspitzung, die durch die asyndetische Reihung der Komparative "nearer, clearer, deadlier" (8) rhythmisch, klanglich und inhaltlich sinnvoll unterstrichen wird. "Arm! Arm! it is - it is - the cannon's opening roar." (xxii.9) Die Wiederholung des zunächst unvollständigen "it is - it is" mit den retardierenden Pausen ist Ausdruck der Unerhörtheit des Augenblicks, in dem der Erzähler das "the cannon's opening roar" gar nicht auszusprechen wagt, um es schließlich doch zu tun: Der Höhepunkt einer dramatischen Situation ist im Alexandriner erreicht (S.156).

Nach dieser erregenden Szene erfahren wir in nunmehr verhaltener Erzählweise von "Brunswick's fated chieftain" (xxiii.2), dem als erstem die Unheilsbotschaft des Kanonendonners aufgeht, der sie prophetisch auf sich bezieht und sich der Herausforderung stellt: "He rush'd into the field, and, formost fighting, fell." (xxiii.9) Sein Handeln, der Inhalt des Alexandriners also, ist die Folgerung aus seiner in Stanze xxiii dargelegten Einsicht in sein Schicksal. Vierfach alliterierendes f auf den nachdruckstarken Wörtern der Schlußzeile ("field - foremost fighting, fell") unterstreicht die Unausweichlichkeit des Vorgangs.

Wir sehen, es lassen sich bei Byron überzeugende Beispiele für Strophen finden, der Klimax nicht an ihrem Anfang liegt, in denen Geschehen und Spannung vielmehr zum Ende hin ansteigen und im Alexandriner ihren höchsten Punkt erreichen. Nur treffen wir nicht eben häufig auf solche dramatischen Szenen, und sie sind auch nicht generell auf eine Beschwerung des Strophenendes hin angelegt.[183]

Eine Reihe von Strophen endet mit einer Fragestellung im Alexandriner. Diese Fragen sind durchweg rhetorischer Natur, d.h., sie bleiben im Raum stehen, ohne nach Antwort zu verlangen oder eine solche zu erhalten. Erinnern wir uns der in anderem Zusammenhang zitierten Strophe II.vi (S.143):

"Look on its broken arch, its ruin'd wall,
Its chambers desolate, and portals foul:
Yes, this was once Ambition's airy hall,
The dome of Thought, the palace of the Soul:
Behold through each lack-lustre, eyeless hole,
The gay recess of Wisdom and of Wit,
And Passion's host, that never brook'd control:
Can all saint, sage, or sophist ever writ,
People this lonely tower, this tenement refit?"
(II.vi. 1 - 9) [184]

Byrons Klage über den trostlosen Verfall der griechischen Altertümer, hier des Parthenon, wird u.a. dadurch so beredt, daß er sie mit einer offenen Frage auslaufen läßt: "Can all saint, sage, or sophist ever writ / People this lonely tower, this tenement refit?" (8 - 9) Die Frage klingt im Leser nach, stärker als ihre einfache Verneinung, die doch dahinter steht, es je vermöchte. Sie kann weiterwirken, da sie am Ende einer Strophe steht und die Pause bis zum Beginn der nächsten Stanze länger ist als jede andere Zäsur im Stropheninnern.

Dieses Offenhalten zur Reflexion wird noch deutlicher, wenn die die Stanze beschließende Frage gleichzeitig letztes Glied innerhalb einer Fragenkette ist, wenn der Dichter die Darstellung eines Gedankens auflöst in eine ganze Reihe von rhetorischen Fragestellungen, die sich durch Teile der Strophe ziehen oder sie sogar völlig ausfüllen:

183) Vgl. etwa die Stierkampf-Stanzen: I.lxxvi.9; lxxvii .9; lxxviii.9; lxxix.9; - oder : I.lxxxvi.9.

184) Vgl. I.xlii; xci; II.xxiii; xliv; lxxxiv; III.xvii ; xxxiv; lxxxiii; IV.xxiv; lxxxvii; lxxxviii; cix; cxix; cxxii; cxxxi.

" And when, at length, the mind shall be all free
From what it hates in this degraded form,
Reft of its carnal life, save what shall be
Existent happier in the fly and worm, -
When elements to elements conform,
And dust is as it should be, shall I not
Feel all I see, less dazzling, but more warm?
The bodiless thought? the Spirit of each spot?
Of which, even now, I share at times the immortal lot?

Are not the mountains, waves, and skies, a part
Of me and of my soul, as I of them?
Is not the love of these deep in my heart
With a pure passion? should I not contemn
All objects, if compared with these? and stem
A tide of suffering, rather than forego
Such feelings for the hard and worldly phlegm
Of those whose eyes are only turn'd below,
Gazing upon the ground, with thoughts which dare not glow?
(III.lxxiv.1 - lxxv. 9)

Die Reihung dieser Fragen bringt eine Steigerung des Sprechtempos zum Strophenende hin mit sich, der Leser spürt das Drängen, die innere Anteilnahme des Dichters heraus, der hier sein inniges Verhältnis zur Natur und seine Stellung in ihr zu ergründen sucht. Solche Strophen wirken durch ihren offenen Schluß - und der Alexandriner dadurch, daß er die letzte Frage in sich aufnimmt, ohne eine die Spannung lösende Antwort zu geben.

Ähnlich, was das Strukturprinzip der Reihung betrifft, und abweichend im Hinblick auf die Aufgabe des Alexandriners sind Strophen wie die beiden folgenden aus Canto II zu bewerten. Byrons Schiff trägt ihn Malta und Albanien entgegen. Das Erlebnis des Meeres, "Thus bending o'er the vessels laving side", (II.xxiv.1) regt ihn zu Meditationen an über das Wesen von Einsamkeit, von äußerlichem Alleinsein in der Natur und wahrem Einsamsein inmitten vieler Menschen.

"To sit on rocks, to muse o'er flood and fell,
To slowly trace the forest's shady scene,
Where things that own not man's dominion dwell,
And mortal foot hath ne'er or rarely been;
To climb the trackless mountain all unseen,
With the wild flock that never needs a fold;
Alone o'er steeps and foaming falls to lean;
This is not solitude; 'tis but to hold
Converse with Nature's charms, and view her stores unroll'd.

But midst the crowd, the hum, the shock of men,
To hear, to see, to feel, and to possess,
And roam along, the world's tired denizen,
With none who bless us, none whom we can bless;
Minions of splendour shrinking from distress!
None that, with kindred consciousness endued,
If we were not, would seem to smile the less,
Of all that flatter'd, follow'd, sought, and sued;
This is to be alone; this, this is solitude!"
(II.xxv.1 - xxvi.9)

Die Strukturprinzipien in beiden Stanzen decken sich in etwa. Erweiterte Infinitivsätze, zum Teil durch untergeordnete Satzkonstruktionen näher ausgeführt, reihen sich unverbunden aneinander. Sie streben in Stanze xxv ihrem Höhepunkt im Schlußcouplet zu, dem die Spannung lösenden "This is not solitude." Die beiden Schlußverse enthalten als inhaltliches Gegengewicht zu den Einzelbildern der Verse 1 - 7 ("to sit on rocks" - 1, "to lean o'er foaming falls" -7) die überwölbende, umfassende Aussage "'tis but to hold / Converse with Nature's charms, and view her stores unroll'd " (xxv. 8-9).

In Stanze xxvi zeigt sich die Sprache weiter verdichtet, denn in die Satzreihen hinein bildet Byron noch Wortketten ("crowd, hum, shock of men" (1); "to hear, to see, to feel, to possess, to roam along" (2/3); "all that flatter'd, follow'd, sought, and sued" (8)), die der Strophe ähnlich den Fragereihungen (S.167) den Stempel des geballt auf Abschluß Drängenden aufprägen. Wir meinen herauszuspüren, wie Byrons subjektives Fühlen und Empfinden sich hier in Sprache umsetzt und wie auch in dieser Stanze der diesmal autonome Alexandriner die Auflösung der Spannung herbeiführt. Das dreimalige Demonstrativ "This is to be alone; this, this is solitude" (9) kommt einer letzten emphatischen Steigerung gleich.

Aber abstrahieren wir jetzt von diesen beiden Beispielen und formulieren allgemeiner als Funktionen des Alexandriners in Childe Harold's Pilgrimage: Neben den für Byron charakteristischen Stanzen mit offenkundiger Beschwerung des Strophenauftakts und einer damit in der Regel verbundenen Entschwerung des Strophenendes (S.155ff) lassen sich eine Reihe von Spenserstanzen ermitteln, deren Schwerpunkt nach wie vor auf dem

Alexandriner allein oder in enger Verbindung mit Vers 8 doch auf dem Strophenende liegt. Solche Alexandriner enthalten einmal den krönenden Abschluß von Kaskaden von Eindrücken, von Reihungen also, in Aussage- oder Frageform; [185] sie werfen zum anderen Fragestellungen auf, die, nicht weiter ausgeführt, den Leser zur Reflexion über das jeweilige Thema veranlassen (Anm.184). Drittens verlegt Byron die Höhepunkte dramatischer Situationen in den Alexandriner (Anm.182) und benutzt ihn viertens, um die Stanzen mit knappen, sentenzartigen Aussagen zu beschließen, indem er Einzelaspekte seines Themas resümiert.[186] Der Alexandriner enthält fünftens auch gelegentlich Vergleiche, wie das ja bei Spenser sehr ausgeprägt der Fall war, doch beziehen sich diese zumeist nur auf einen Teil des Stanzeninhalts, so daß eine echte Beschwerung des Strophenendes kaum spürbar wird.[187]

Die für einen Überblick über die Aufgabe des Alexandriners in Byrons Epos hier notwendige Isolierung und Zusammenballung solcher Strophen darf nicht dazu verführen, unseren Aussagen über die Akzentuierung der Strophenanfänge bei Byron an Durchschlagskraft zu nehmen (S155ff). Wir verringern diese Gefahr, wenn wir jetzt eine für Byron spezifische Art der Alexandrinerbehandlung anschließen, die sich nahezu ausschließlich in Teil B von Childe Harold's Pilgrimage und hier vor allem in Canto IV findet und die offenbart, wie wenig Byron im Grunde von der Notwendigkeit und den Möglichkeiten des längeren Schlußverses dieser Stanze durchdrungen war.

Als Ausgangspunkt dient die oben zitierte Schlußzeile "This is to be alone; this, this is solitude!" (II.xxvi.9). Dieser Alexandriner besteht metrisch und syntaktisch aus zwei kongruenten Halbversen, die wir in diesem Fall dennoch als geschlossene Langzeile aufnehmen, da sich die parallelen Glieder zu einer einheitlichen Aussage zusammenfügen. Ähnlich empfinden wir bei Strophen, deren Alexandriner eine straff formulierte Antithese aufnimmt, wobei die genaue Lage der Zäsur keine Rolle spielt. In solchen Fällen wirkt der Strophenschluß metrisch und inhaltlich markiert - und einheitlich.

185) Vgl. II.xxv.f; liii; III.xix; lxvi; lxxi; lxxiv; lxxxviii; IV.xxiv; li; lxxxiv; xcviii; c; cxxi; clxxix.
186) Vgl. II.lvi; lxxvi; lxxxvii.f; III.xxviii; xl.f; xlviii; lx; IV.xvii; lxiii; cv; cxxxix; cxliv.
187) Vgl. I.lxxi; III.xx; xxxii; IV.l; lxxviii; clxxxii.

Dieser Eindruck von Einheitlichkeit wird in den Schlußzeilen der folgenden Strophen nicht mehr erreicht. In Stanze IV. cxxxii vernehmen wir einen leidenschaftlichen Appell des Dichters an Nemesis, die Göttin der Rache; Strophe IV.cxli enthält Byrons Vision eines sich auf den Kampf, d.h. auf den Tod vorbereitenden germanischen Gladiators:

"And thou, who never yet of human wrong
Left the unbalanced scale, great Nemesis!
Here, where the ancient paid thee homage long -
Thou who didst call the Furies from the abyss,
And round Orestes bade them howl and hiss
For that unnatural retribution - just,
Had it but been from hands less near - in this
Thy former realm, I call thee from the dust!
Dost thou not hear my heart? - Awake! thou shalt, and must."
(IV.cxxxii. 1 - 9)

"He heard it, but he heeded not - his eyes
Where with his heart, and that was far away;
He reck'd not of the life he lost nor prize,
But where his rude hut by the Danube lay,
There were his young barbarians all at play,
There was their Dacian mother - he, their sire,
Butcher'd to make a Roman holiday -
All this rush'd with his blood - Shall he expire
And unavenged? Arise! ye Goths, and glut your ire!"
(IV.cxli. 1 - 9)

In beiden Strophen spiegelt sich Erregung wider, Bewegtheit und Anteilnahme des Dichters am Erzählgegenstand, und beide Alexandriner enden mit emphatischen Apostrophen, provoziert durch unmittelbar vorhergehende, aufrüttelnde Fragen: "Awake! (oh Nemesis) thou shalt, and must!" (IV.cxxxii.9) und "Arise! ye Goths, and glut your ire!" (IV.cxli.9). Durch diesen leidenschaftlichen Aufschrei werden in beiden Fällen die Strophenenden zweifellos wirkungsvoll hervorgehoben. Aber es fällt doch auf, daß der Hauptnachdruck nicht auf dem gesamten Alexandriner ruht, sondern im wesentlichen dessen zweite Hälfte kennzeichnet, während die Fragen der ersten Halbzeile inhaltlich, und in Strophe IV.cxli auch syntaktisch, noch dem Stanzenkörper zuzurechnen sind.

Auch für Strophe III.xix, dem in diesem Zusammenhang wohl eindringlichsten Beispiel, trifft das zu. Wir versetzen uns mit Byron zurück auf das Schlachtfeld von Waterloo:

"Fit retribution! Gaul may champ the bit
And foam in fetters; - but is Earth more free?
Did nations combat to make One submit;
Or league to teach all kings true sovereignty?
What! shall revivingThraldom again be
The patch'd-up idol of enlighten'd days?
Shall we, who struck the Lion down, shall we
Pay the Wolf homage? proffering lowly gaze
And servile knees to thrones? No; prove before ye praise!"
(III.xix. 1 - 9)

Eine lange Fragenkette, ab Vers 5 durch anaphorisches shall bzw. shall we gesteigert, erstreckt sich bis hinein in den Alexandriner: "Shall revivingThraldom again be / The patch'd-up idol of enlighten'd days?" (5-6) Die entschlossene Antwort wird in komprimierter Form hervorgestoßen: "No; prove before ye praise!" (9) und umfaßt lediglich die zweite Hälfte des Schlußverses. Hier, wie im Falle der beiden Apostrophen in den Stanzen IV.cxxxii und cxli, reichen Emphase und Schlagwortcharakter der Halbverse vielleicht noch aus, inhaltlich ein angemessenes Pendant zur übrigen Strophe zu bilden. Vom Standpunkt des Rhythmus und des strophischen Charakters der Spenserstanze aber lassen solche Strophen unbefriedigt. Das innere Gleichmaß der Stanze erscheint nachhaltig gestört, eben weil Byron, zumindest in Teil B seines Epos, den Alexandriner immer seltener als Verseinheit auffaßt, weil er ihn stattdessen in zwei voneinander unabhängige Kurzverse zerfallen läßt, deren erster inhaltlich meist eng mit der Stanze verbunden bleibt.[189] Hier wird am Beispiel des Alexandriners noch einmal deutlich, welche auflösenden Auswirkungen die Verwendung der Binnenzäsur auf eine harmonische Strophenform wie die Spenserstanze ausüben kann. Und weiter zeigt sich erneut, wie stark Byrons subjektive Sprachgebung metrische Erfordernisse außer acht läßt oder sie bewußt übergeht. Die Form der Stanze vermag den Fluß von Byrons Sprache und Gedanken nicht zu bändigen.

189) Strophe III.xix.f wird unten noch auf ihre rhythmischen Besonderheiten untersucht werden (S. 191). -

Vgl. ferner III.xix; xxi; xxv; l; cxi; IV.xx.f; xxvii; xxxiii; xcix; ci; ciii; cvii; cxviii; cxxxii; cxli; cxlix.f; clxx; clxxx; clxxxiii.

Der Alexandriner in Childe Harold's Pilgrimage erfüllt, wie wir darlegen konnten, noch eine Reihe von Funktionen. Er bildet auch in etlichen Strophen ein inhaltliches Gegengewicht gegenüber schon beschwerten Strophenanfängen.[181] Beherrschend aber ist der Eindruck geworden, daß die Spenserstanze bei Byron eine Umwertung erfährt, indem sehr häufig ihr Schwerpunkt inhaltlich vom Strophenende weg an ihren Anfang verlagert wird. Der Alexandriner ist oft für Byron - im krassen Gegensatz zu Spenser - nicht mehr diejenige Stelle der Spenserstanze, auf die hin die innere Entwicklung der Strophen erfolgt. Er wirkt, vom ganzen Epos her gesehen, nicht mehr als der beherrschende Strophenabschluß wie in der Faerie Queene. Die metrische Beschwerung des Stanzenendes durch seinen größeren Umfang bleibt zunächst bestehen, ist aber funktionslos geworden, da ihr trotz der ermittelten Aufgaben meistens die inhaltliche Entsprechung fehlt. Äußere Form und innere Erfüllung decken einander nicht mehr. Darum erscheint nur folgerichtig, wenn Byron schließlich auch die metrische Bestimmung des Alexandriners nicht mehr anerkennt, wenn er die Langzeile in Kurzverse mit differierenden Funktionen auflöst. Von hier bis zur Aufgabe des Strophencharakters durch Enjambement zwischen Stanzen ist es dann nur noch ein kleiner Schritt.

181) Vgl. II.lix; lxxiv; III. xix; xxii; lx; IV.xvii; lvii; lxxvii; cxlvi.

5. Strophenverknüpfung - Strophenenjambement

Da in Byrons Epos die Konsequenz von Handlungsabläufen fehlt, da keine zentrale Idee zu einem kontinuierlichen Fortschreiten der Erzählung führt und da schließlich auch die Titelgestalt lediglich in Canto I zu einem gewissen Zusammenhalt der Stanzen beitragen kann, kommt es nur zu einer sehr losen Bindung der Strophen untereinander. Aus diesen Gründen ist die Zahl der Strophenverknüpfungen durch Partikel wie for, but, yet, so, such und thus recht klein, und es gibt auch kaum rückbezügliche Wendungen, weil es an Bezugs- oder Anknüpfungspunkten fehlt.[190] Nicht einmal Byrons Reiserouten bieten einen Anhalt für die Abfolge der Strophen, da mehrfach Vorausblendungen den Erzählvorgang unterbrechen (S.142).

Klangliche Bindungen von Strophen etwa durch fortlaufende Reime oder sich in die nächste Stanze hinüberziehende Alliterations- und Assonanzketten (Spenser, S. 56 f.) sind ebenfalls als Ausnahmen anzusehen und wirken eher zufällig. Sie setzen im übrigen ein intensives und vor allem konsequentes Formbewußtsein beim Dichter voraus, das wir in den bisherigen Untersuchungen zu Byron nicht haben nachweisen können und das wir auch bei den noch ausstehenden Betrachtungen zu den Mitteln der Rhythmusgestaltung nicht finden werden.[191] Erstaunlicher ist schon, daß bei Byrons sonstiger Vorliebe für rhetorische Figuren, etwa den Chiasmus oder Anaphern und Anadiplosen, diese Stilmittel zur Verknüpfung von Strophen untereinander so gut wie keine Verwendung finden. (III.xxx/xxxi; ci/cii). Dagegen wird eine größere Anzahl von Strophen von Zeit- und Ortsadverbien (then, there, here) oder durch additives and eingeleitet.[192] Das ruft die Wirkung des Reihens oder Aufzählens von Strophen hervor und befindet sich durchaus in Einklang mit der Form des Reiseberichts, in dem sich Episode an Episode, Impression an Impression reihen.

190) Einige Beispiele seien dennoch erwähnt: I.v; xiii; xlvii; lvii; III.lii; IV.vi; xciv.

191) Vgl. I.xxxv /vi; II.xx/xxi; III.xiv/xv; IV.iv - vi- Reimbindung.

192) Vgl. I.xx; xxiii; III.xxiv.ff; xlvii; IV.cvi.

Der vorherrschende Eindruck in Childe Harold's Pilgrimage ist jedoch der, daß die Stanzen unverknüpft nebeneinanderstehen, ohne andere Bindungen als zuweilen die Gleichheit des Erzählgegenstandes in mehreren Strophen. Auch die Beibehaltung des logischen Subjekts sorgt für einen gewissen Zusammenhalt.

Als eine Sonderform der Verknüpfung von Strophen - und paradoxerweise auch als Form ihrer Auflösung - müssen wir Byrons Verwendung des Enjambements zwischen Stanzen ansehen. Eine solche Erscheinung ist Spenser in der weit umfangreicheren Faerie Queene nicht ein einziges Mal unterlaufen, und auch Byron bedient sich ihrer in den ersten drei vorerst Cantos so zurückhaltend, daß man geneigt ist, hierin ein weiteres Zeichen seiner mangelnden dichterischen Disziplin zu sehen. In Canto I verzeichnen wir nur zwei, in den Cantos II und III jeweils drei Fälle von Strophensprung,[193] während er sich im Schlußcanto zu einem bestimmenden Stilelement herausbildet und 36 Stanzen, das sind fast 20%, erfaßt.[194] Allerdings wird an dieser Stelle eine kleine Begriffskorrektur im Vergleich zum Zeilensprung im Stropheninnern notwendig. Bisher verstanden wir unter Enjambement das unmittelbare, nicht einmal durch ein Komma gehinderte Überspringen des Sinngehalts von einer Zeile zur anderen. Unter der Bezeichnung Strophensprung werden jetzt aber auch solche Stanzen erfaßt, an deren Schluß Byron ein Komma, ja sogar ein Semikolon oder einen Doppelpunkt setzt. Wir lassen uns dabei von der Überlegung leiten, daß die Strophe als metrische Form ein ungleich geschlosseneres Gebilde darstellt, als der Strophen-Bestandteil Vers es je sein kann. Wenn deshalb ein Dichter eine Strophe nur durch weniger nachdrückliche Satzzeichen als Punkt, Ausrufe- oder Fragezeichen beschließt, gibt er damit dem Leser zu erkennen, daß dieser den Sinn des Stanzenendes mit in die nächste Strophe hinüberziehen und in ganz deutlichen Fällen auch die Stimmlage über das Strophenende hinweg halten soll. Das aber ist dann Strophensprung oder Enjambement zwischen Strophen.

193) Vgl. I.xxxii / iii; li / ii; II.lviii / ix; lxxxv / vi; lxxxix /xc; III.xxxii / iii; xliii / iv; lxxxvi / vii.

194) Vgl. IV. vi.f; viii.ff; xxiii.f; xxv.f; xxviii.f; xxxii.ff; xxxvi.ff; xlii.f; xliv.f; xlix.f; lxi.f; lxix.f; lxxi.f; lxxiii.ff; lxxxiii.f; lxxxix.ff; civ.f; cviii.f; cx.f; cxvi.f; cxxviii.f; cxxx.f; cliii.f; clvii .f; clxiv.ff; clxxi.f; clxxv.f.

Eines der ersten Beispiele von Strophenenjambement findet sich zwischen den Strophen I.li und lii. Byron reitet durch die Sierra Morena in Richtung Sevilla und findet alle passierbaren Wege militärisch befestigt.

"At every turn Morena's dusky height
Sustains aloft the battery's iron load;
And, far as mortal eye can compass sight,
The mountain-howitzer, the broken road,
The bristling palisade, the fosse o'erflow'd,
The station'd bands, the never-vacant watch,
The magazine in rocky durance stow'd,
The holster'd steed beneath the shed of thatch,
The ball-piled pyramid, the ever-blazing match,

Portend the deeds to come: - but he whose nod
Has tumbled feebler despots from their sway,
A moment pauseth ere he lifts the rod;
A little moment deigneth to delay:
Soon will his legions sweep through these their way;
The West must own the Scourger of the world.
Ah! Spain! how sad will be thy reckoning day,
When soars Gaul's Vulture, with his wings unfurl'd,
And thou shalt view thy sons in crowds to Hades hurl'd."
(I.li.1 - lii.9)

Die letzten sechs Zeilen von Stanze li enthalten die unverbundene Aufzählung von kriegerischen Vorbereitungen, die alle auf bevorstehende Auseinandersetzungen hindeuten. Grammatisch gesehen, werden in I.li. 3 - 9 nicht weniger als zehn Subjektträger hintereinandergefügt, die alle erst mit dem Halbvers "Portend the deeds to come" in I.lii.1 ihre Ergänzung und Entsprechung finden. Prädikat und Objekt gehören syntaktisch und inhaltlich eindeutig zu Strophe li, sind aber in den Auftakt von Stanze lii verlagert. Eine Verknüpfung beider Stanzen ist also äußerlich gegeben. Und dennoch kommt dieser Schritt vom Standpunkt der Stropheneinheit schon deshalb überraschend, weil mit der tiefen Binnenzäsur in der Eröffnungszeile von I.lii der direkte Zusammenhang zur Aussage der folgenden Verse verlorengeht. Zudem setzt Byron den neuen Gedanken mit einem kontrastierenden "but he ... a moment pauseth ere he lifts the rod" (I.lii.1 +f.) noch besonders ab. Was ist geschehen? Infolge des Strophensprungs wirken jetzt beide betroffenen Stanzen in ihrer Geschlossenheit gestört: Strophe li, da ihr der erwartete Abschluß mit Vers 9 genommen ist und da der Alexandriner die Funktion sogar der metrischen Endbeschwerung verloren

hat; und die folgende Stanze, weil der Sinneinschnitt in ihrer Anfangszeile zu markant ist, als daß wir die 9 Zeilen noch als einheitliche Spenserstanze aufnehmen können. Auf letztere Eigentümlichkeit Byronscher Strophen hatten wir bereits im Gesamtkomplex Binnenzäsuren kritisch hingewiesen (S 144ff). Die erste Halbzeile bleibt im Zusammenhang von Strophe lii ein Fremdkörper. Aber nicht in jedem Fall von Enjambement zwischen Stanzen ist die Wirkung so zwiespältig, so bindend und trennend zugleich.

Prüfen wir ein anders Beispiel, die Darstellung einer Abenddämmerung in Italien an den Ufern des Flüßchens Brenta:

"The moon is up, and yet it is not night;
Sunset divides the sky with her; a sea
Of glory streams along the Alpine height
Of blue Friuli's mountains; Heaven is free
From clouds, but of all colours seems to be, -
Melted to one vast Iris of the West, -
Where the day joins the past Eternity,
While, on the other hand, meek Dian's crest
Floats through the azure air - an island of the blest!

A single star is at her side, and reigns
With her o'er half the lovely heaven; but still
Yon sunny sea heaves brightly, and remains
Roll'd o'er the peak of the far Rhætian hill,
As Day and Night contending were, until
Nature reclaim'd her order: - gently flows
The deep-dyed Brenta, where their hues instil
The odorous purple of a new-born rose,
Which streams upon her stream, and glass'd within it glows,

Fill'd with the face of heaven, which, from afar,
Comes down upon the waters; all its hues,
From the rich sunset to the rising star,
Their magical variety diffuse:
And now they change; a paler shadow strews
Its mantle o'er the mountains; parting day
Dies like the dolphin, whom each pang imbues
With a new colour as it gasps away -
The last still loveliest, - till - 'tis gone - and all is gray."
(IV. xxvii.1 - xxix.9)

Wir haben auch Strophe xxvii wiedergegeben, um den Gesamteindruck dieses Naturausschnitts zu vermitteln. Mischen sich dort noch vergleichende Assoziationen zu "meek Diana's crest" (8) und "an island of the blest" (9) in die Darstellung des Sonnenuntergangs, so setzt sich in den beiden miteinander verbundenen Stanzen die reine, direkte Be-

schreibung der Natur durch. Der Blick streift vom Abendhimmel hin zu den Spitzen der rhätischen Alpen, wo "Day and Night contending were" (xxviii.5). Dann, nach einer Binnenzäsur in IV.xxviii.6, wechselt die Perspektive, und der Blick richtet sich auf das Farbenspiel des Wassers, in dem Sonne, Mond und Stern sich noch für kurze Augenblicke spiegeln. Dieses Bild der friedlichen Brenta wird in die nächste Strophe hinübergezogen und wechselt dort erst mit Vers 5. Dichte der Atmosphäre und Einheitlichkeit des Bildes bleiben über das Ende von Stanze xxviii hinweg bewahrt, und, was wichtig erscheint, das Bild der Dämmerung am Fluß wird in Strophe xxix in die Gesamtvorstellung 'Abend' integriert. Es verbindet sich mit der übrigen Strophe zu einer Einheit, so daß man die Pause zwischen den Stanzen xxviii und xxix kaum vermißt. Besonderes klangliches Gewicht erhalten die nun zusammengehörigen Verse xxviii.9 und xxix.1 durch die übergreifende Alliteration "streams - stream (hier zugleich Assonanz), glass'd - glows, fill'd - face - from afar". Vielfaches Enjambement innerhalb der Strophen IV.xxviii- xxix trägt ebenfalls zum Zusammenhalt beider Stanzen bei. In diesen Strophen dürfen wir wohl von einer gelungenen Verknüpfung mittels Strophensprung sprechen.

Es gibt noch eine Reihe von Stanzen in Canto IV, bei denen eine innere Notwendigkeit den Strophensprung herbeizwingt und aus sich heraus rechtfertigt, eine Notwendigkeit, die sich aus Byrons Sprachduktus erklärt. Wir wählen abschließend auch aus diesem Komplex einen Beleg, die Strophen IV. cviii / cix. Hier sind es, ähnlich wie die Trümmer des Parthenon in Canto II (S.143), die Reste des römischen Palatin, deren Anblick Byron zur Reflexion anregt.

"There is the moral of all human tales;
'Tis but the same rehearsal of the past,
First Freedom, and then Glory - when that fails,
Wealth, vice, corruption, - barbarism at last.
And History, with all her volumes vast,
Hath but one page, - 'tis better written here
Where gorgeous Tyranny hath thus amass'd
All treasures, all delights, that eye or ear,
Heart, soul, could seek, tongue ask - away with words! draw near,

Admire, exult, despise, laugh, weep, - for here
There is such matter for all feeling:- Man!
Thou pendulum betwixt a smile and tear,
Ages and realms are crowded in this span,
This mountain, whose obliterated plan
The pyramid of empires pinnacled,
Of Glory's gewgaws shining in the van
Till the sun's rays with added flame were fill'd!
Where are its golden roofs? where those who dared to build?"
(IV. cviii.1 - cix.9)

Strophe cviii beginnt in sehr gemäßigtem Tempo mit der Feststellung "There is a moral of all human tales" (1). Die Geschichte ist ein ewiger Kreislauf, "First Freedom, and then glory ... Wealth, vice, corruption - barbarism" (3-4). Mit diesen Versen wird der Satzbau unvollständig, der Ausdruck drängender. Am Ende der Substantivreihe in Zeile 4 ist eine erste Klimax erreicht. Auf der ruhigen Sprechebene des Strophenauftakts setzt Byron erneut an. Aber dann bricht mit einem Schwall von Worten, mit leidenschaftlichen Satzfragmenten die Erregung aus ihm hervor, duldet keinen einengenden Stanzenschluß und kommt erst mit Vers 2 der folgenden Strophe zu einem Ruhepunkt, um, ein drittes Mal ansetzend, mit dem fragenden Alexandriner zu enden: "Where are its golden roofs? where those who dared to build?" (cix.9). Drei ineinander verschachtelte Wortreihen, "all treasure, all delights - that eye, ear, heart, soul, tongue - could seek, ask", werden mit einer einzigen Bewegung fortgewischt, "away with words", und laufen in einer vierten Kette fort: "draw near, admire, exult, despise, laugh, weep". In diesen Zeilen muß Byron die Grenzen der Stanzen als besonders starke Fesseln empfunden haben, und so war es wohl unausweichlich, daß er sie mit seiner subjektiven, leidenschaftlichen Sprachgebung sprengte.

Der Auflösung der äußeren Strophenform steht also die feste inhaltliche Verknüpfung gegenüber. Es entstehen Strophenfolgen von bis zu vier Stanzen.[195] Dadurch erzielt Byron inhaltliche Bindung, Dichte,

[195] Vgl. IV.lxxiii / iv / v / vi; lxxxix / xc / xci / xcii.

offenbart aber durch die Auflösung der Spenserstanze ein weiteres Mal, wie wenig ausgeprägt sein Sinn für den Wert der dichterischen Form ist und wie gering er ihre Bedeutung für seinen Erzählgegenstand schätzt. Vom Strophenenjambement einmal abgesehen, scheint Byron nicht viel an einer intensiven Bindung seiner Stanzen gelegen zu sein, da er sich der besten Möglichkeiten zur Verknüpfung selbst beraubt. Er nimmt dem Alexandriner weitgehend Funktionen, die er aufgrund seines Umfangs und seiner Position in der Stanze bei Spenser in hohem Maße erfüllt (S. 45ff), und verlegt den Nachdruck stattdessen auf den Anfang der Stanze. Da die zahlreichen Apostrophen und sonstigen emphatischen Äußerungen der Anfangsverse (S. 160f.) durchweg zu etwas Neuem überleiten, ohne nochmals den Inhalt der vorhergehenden Stanze zu berühren, bleiben auch diese Strophen unverbunden und gegeneinander isoliert. Der für die Faerie Queene typische Eindruck der Wellenbewegung (S. 63), des beständigen Auf und Ab der Strophen, fehlt daher völlig in Childe Harold's Pilgrimage.

Die Methode des Strophensprungs kann zwar ein gewisses Maß an innerem und äußerem Zusammenhalt zwischen den Stanzen bewirken, ist jedoch ein Stilmittel, das der Form der Stanze, wie sie von Spenser entwickelt und benutzt wurde, wesensfremd bleibt. Diese Form der Verknüpfung ist der letzte Schritt zur Auflösung einer in sich geschlossenen und homogenen künstlerischen Form. Byron hat davon wesentlich nur in Canto IV seines Epos Gebrauch gemacht. Wäre er selbst oder ein anderer Dichter seinen Weg in dieser Hinsicht konsequent weitergegangen, müßte eine neue epische Großform das Ergebnis sein, die dann mit den charakteristischen Eigenschaften der Spenserstanze nichts mehr gemein hätte.

6. Zusammenfassung zur Struktur der Stanzen

Wenn wir auf die Untersuchungen zu Strukturmerkmalen von Byrons Spenserstanzen zurückblicken, dann wird recht deutlich, wie notwendig es war, die Analysen differenzierend zwischen den Cantos I und II bzw. III und IV (Teil A - Teil B) durchzuführen (S.137).

So sind die ersten beiden Gesänge charakterisiert durch eine extreme Aufsplitterung der Langstrophe in kleine und sehr kleine Verskomplexe. Die Strophen werden zu weiten Teilen beherrscht von syntaktisch autonomen Einzelversen (S.139), die meist im Verein mit Verspaaren auftreten (S.142), wobei diese nicht an die Paarreim-Positionen des Reimschemas (Zeilen 4/5 und 8/9) gebunden sind, sondern in jeglicher Konstellation auftreten können. Mit dieser Strukturtechnik steht der frühe Byron von 1812 noch ganz in der Nachfolge der heroic couplet-Tradition des 18. Jahrhunderts und wohl vor allem von James Beattie (S.135). Die rasche Abfolge der Reiseerlebnisse, Impressionen, Reflexionen in Teil A wird verwirklicht in einer Sprechweise von nachdrücklicher, aber hastender Kurzatmigkeit.

In Teil B hat der Dichter sich von literarischen Abhängigkeiten gelöst und strebt eine etwas großzügigere Gliederung seiner Strophen an, ohne jedoch irgendwo den ausladenden Strukturierungsgewohnheiten Spensers auch nur nahezukommen. Bezeichnend für die Cantos III und IV ist das ungewöhnliche Anwachsen des Enjambements (S.147); der überraschend häufige Zeilensprung kommt aber in seiner strophenbindenden Funktion nicht voll zum Tragen, da er sich in einem eigenartigen Spannungsverhältnis zu einem zweiten Kriterium dieser Stanzen befindet, dem im Vergleich zu den frühen Cantos jetzt gehäuften Auftreten von Binnenzäsuren (S.149). Fast ebenso stark, wie Byron in Teil A den Charakter geschlossener, ungebrochener Verse wahrte, vernachlässigt er dieses Prinzip in Teil B, indem er die Versenden klanglich und rhythmisch (S.149ff) entwertet und die Strophe auseinanderbrechen läßt, weil ihre Sinnschnitte jetzt weitgehend im Innern der Verse liegen. Die Spenserstanze verrät vor allem in den Cantos III und IV zunehmende Auflösungserscheinungen, und zwar weil Byron noch weniger als in Teil A gewillt ist, seine Sprache der Zucht der dichterischen Form zu unterwerfen,

sie der Stanze einzupassen. Byrons Dichten ist impulsiv, emotional und ungebändigt; das kann nicht ohne Auswirkungen auf die Struktur der Strophen bleiben.

Für alle vier Cantos gilt weitgehend parallel, daß Byron die Stanze einer groben Umwertung unterwirft (S.159ff), indem er ihre Auftakte jeweils beschwert. Wir haben zahlreiche Beispiele mit vielfältigen Funktionen ermittelt, die alle diese Akzentuierung des Strophenbeginns aufweisen. Oft geht diese von Spenser her nicht bekannte Verlagerung von Bedeutungszentren auf die Strophenanfänge einher mit einer deutlichen Abwertung der Alexandriner. Die Schlußzeilen behalten wohl ihr metrisches Übergewicht in der Strophe, da sie aber nur noch Restfunktionen wahrnehmen (S.164ff), ist ihr Da-sein im Grunde oft ohne Durchschlags- und Überzeugungskraft. Wie das Epos, schließlich, kaum einen funktionalen Zusammenhang zwischen den Bildern, Episoden und Gedankengängen enthält, so bestehen auch kaum Bindungen zwischen den einzelnen Stanzen. Auf Verknüpfung kommt es Byron offenbar nicht an. In letzter Konsequenz sprengt er in Canto IV sogar den Strophencharakter, wenn er den Strophensprung zuläßt (S.133ff).

Auch die Rhythmusuntersuchungen werden für weite Bereiche doppelgleisig (nach den Teilen A und B) angelegt sein. Byrons Eigenarten in der Strophenbehandlung werden nur auf diese differenzierende Betrachtungsweise transparent.

Abschnitt II: Zur Rhythmusgestaltung in Childe Harold's Pilgrimage

1. Zu Metrum und Rhythmus allgemein

Wie schon Spenser in der Faerie Queene so versteht es auch Byron in seinem Epos, das metrische Grundschema in Bezug auf die Anzahl der Silben einzuhalten. Es treten keine katalektischen Verse auf, und auch die Zahl der Verse mit überzähligen Silben hält sich in Grenzen. Außer Zeilen wie "Dárt follows dárt; lánce, lánce; loud béllowings spéak his wóes" (I.lxxvi.9) oder "And stíll the éloquent áir bréathes - búrns with Cícero" (IV.cxii.9), [196] deren Überlänge wir auch nicht durch elidierendes Lesen aufheben können, lassen die meisten übrigen hyperkatalektischen Verse diese Möglichkeit zu. "Staggering (I.lxxvii.9), bitterest (I.xxxiii.6), self-torturing (III.lxxvii.1), watering (IV.v.8), funeral (IV.xlii.3), wandering (IV.xliv.1)" fügen sich bei Synkopierung des Mittelsilbenvokals mit einiger Mühe dem Metrum ein, obwohl eine gewisse Inkonsequenz Byrons bei der Behandlung solcher metrischen Fragen unverkennbar ist. Während er in den genannten Beispielen das Ausscheiden des überzähligen Vokals dem Rhythmusempfinden des Lesers zuweist, ist an anderen Stellen das Kontrahieren von Silben der gleichen Wörter nicht zulässig, da sonst die Zeile unvollständig würde. Bei einer Unzahl anderer Gelegenheiten wiederum kommt Byron dem Leser durch bereitwillige Eliminationen zu Hilfe: "'twixt (I.xiv.9), 'gainst (I.xv.7), 'mid (1.xvii.3), 'twere (I.xliv.5), 'twas (IV.cx.6), 'larum (I.liv.6), conqu'ring (I.xxv.8), tott'ring (I.xlvi.9)", ferner bei Komposita mit den Vorsilben "o'er" und "e'er".

Solche Kontraktionen sind literarisch traditionell. Das Ausmaß ihrer Verwendung in Childe Harold's Pilgrimage zeigt aber, welche Schwierigkeiten die Einhaltung des Metrums dem Dichter bereitet hat, und macht erneut deutlich, wie schwer sich seine Sprache den Gesetzen von Vers und Strophe anpaßte. Diese Feststellung gilt für die Zahl der Silben wie auch für den jambischen Charakter der Verse (S. 190 ff.); an Fragen der Strophengliederung und - verknüpfung haben wir sie schon erläutert.

196) Vgl. III. xxix.7 , IV. xxxi.9

sie der Stanze einzupassen. Byrons Dichten ist impulsiv, emotional und ungebändigt; das kann nicht ohne Auswirkungen auf die Struktur der Strophen bleiben.

Für alle vier Cantos gilt weitgehend parallel, daß Byron die Stanze einer groben Umwertung unterwirft (S.150ff), indem er ihre Auftakte jeweils beschwert. Wir haben zahlreiche Beispiele mit vielfältigen Funktionen ermittelt, die alle diese Akzentuierung des Strophenbeginns aufweisen. Oft geht diese von Spenser her nicht bekannte Verlagerung von Bedeutungszentren auf die Strophenanfänge einher mit einer deutlichen Abwertung der Alexandriner. Die Schlußzeilen behalten wohl ihr metrisches Übergewicht in der Strophe, da sie aber nur noch Restfunktionen wahrnehmen (S.164ff), ist ihr Da-sein im Grunde oft ohne Durchschlags- und Überzeugungskraft. Wie das Epos, schließlich, kaum einen funktionalen Zusammenhang zwischen den Bildern, Episoden und Gedankengängen enthält, so bestehen auch kaum Bindungen zwischen den einzelnen Stanzen. Auf Verknüpfung kommt es Byron offenbar nicht an. In letzter Konsequenz sprengt er in Canto IV sogar den Strophencharakter, wenn er den Strophensprung zuläßt (S.173ff).

Auch die Rhythmusuntersuchungen werden für weite Bereiche doppelgleisig (nach den Teilen A und B) angelegt sein. Byrons Eigenarten in der Strophenbehandlung werden nur auf diese differenzierende Betrachtungsweise transparent.

Abschnitt II: Zur Rhythmusgestaltung in Childe Harold's Pilgrimage

1. Zu Metrum und Rhythmus allgemein

Wie schon Spenser in der Faerie Queene so versteht es auch Byron in seinem Epos, das metrische Grundschema in Bezug auf die Anzahl der Silben einzuhalten. Es treten keine katalektischen Verse auf, und auch die Zahl der Verse mit überzähligen Silben hält sich in Grenzen. Außer Zeilen wie "Dárt follows dárt; lánce, lánce; loud béllowings spéak his wóes" (I.lxxvi.9) oder "And still the éloquent áir bréathes - búrns with Cícero" (IV.cxii.9), [196] deren Überlänge wir auch nicht durch elidierendes Lesen aufheben können, lassen die meisten übrigen hyperkatalektischen Verse diese Möglichkeit zu. "Staggering (I.lxxvii.9), bitterest (I.xxxiii.6), self-torturing (III.lxxvii.1), watering (IV.v.8), funeral (IV.xlii.3), wandering (IV.xliv.1)" fügen sich bei Synkopierung des Mittelsilbenvokals mit einiger Mühe dem Metrum ein, obwohl eine gewisse Inkonsequenz Byrons bei der Behandlung solcher metrischen Fragen unverkennbar ist. Während er in den genannten Beispielen das Ausscheiden des überzähligen Vokals dem Rhythmusempfinden des Lesers zuweist, ist an anderen Stellen das Kontrahieren von Silben der gleichen Wörter nicht zulässig, da sonst die Zeile unvollständig würde. Bei einer Unzahl anderer Gelegenheiten wiederum kommt Byron dem Leser durch bereitwillige Eliminationen zu Hilfe: "'twixt (I.xiv.9), 'gainst (I.xv.7), 'mid (1.xvii.3), 'twere (I.xliv.5), 'twas (IV.cx.6), 'larum (I.liv.6), conqu'ring (I.xxv.8), tott'ring (I.xlvi.9)", ferner bei Komposita mit den Vorsilben "o'er" und "e'er".

Solche Kontraktionen sind literarisch traditionell. Das Ausmaß ihrer Verwendung in Childe Harold's Pilgrimage zeigt aber, welche Schwierigkeiten die Einhaltung des Metrums dem Dichter bereitet hat, und macht erneut deutlich, wie schwer sich seine Sprache den Gesetzen von Vers und Strophe anpaßte. Diese Feststellung gilt für die Zahl der Silben wie auch für den jambischen Charakter der Verse (S. 190 ff.); an Fragen der Strophengliederung und - verknüpfung haben wir sie schon erläutert.

196) Vgl. III. xxix.7 , IV. xxxi.9

Weibliche Reime als Mittel der Zeilendehnung spielen in Childe Harold's Pilgrimage keine Rolle. Wo sie auftreten, handelt es sich um schwachtonig auslaufende Reimsilben, wie "shower'd - lower'd - Howard (III. xxix - c-Reim), ocean - motion, towers - powers - dowers - showers (IV.ii - a und b-Reim), flowers - hours (IV. xxxiii - a-Reim)", durchweg also um die gleiche Lautkombination.

Alles in allem dürfen wir sagen, hat Byron sich wie Spenser metrisch an das Schema von acht Zehnsilblern plus einem Alexandriner gehalten. In der rhythmischen Erfüllung des Metrums offenbaren sich dagegen tiefgreifende Unterschiede, die sich aus Byrons abweichender Sprach- und Gedankenführung herleiten.

Den Einzeluntersuchungen zum Rhythmus stellen wir in Childe Harold's Pilgrimage tabellarisch eine Übersicht voran, aus der die Zahl der rhythmisch verwirklichten Hebungen je Zeile und damit implizite auch der Anteil von Senkungssilben hervorgehen. Wie oben bei den Strukturbetrachtungen (S.137) ist die Differenzierung nach Teil A (Cantos I und II) und B (Cantos III und IV) unerläßlich, da auch die Rhythmusanalyse, global durchgeführt, verfälschende Ergebnisse bringen müßte.

	5 und mehr Hebungen	4 Hebungen	3 Hebungen je Vers
Teil A: 191 Stanzen, 1528 Verse (ohne Alexandriner)			
	642 Verse = 42 %	810 Verse = 53%	76 Verse = 5%
Teil B: 304 Stanzen, 2432 Verse (ohne Alexandriner)			
	681 Verse = 28%	1338 Verse = 55%	431 Verse = 17%

Auffällig und in dieser Kraßheit zunächst erstaunlich ist der niedrige Anteil von Versen mit nur drei Tonstellen vor allem in Teil A, aber auch noch in Teil B. 5% oder 17% rhythmisch leicht gefüllter Verse, das ist eine völlige Umkehrung der Betonungsverhältnisse, wie wir sie von Spenser kennen (S.78f.). Byrons Sprache muß, das dürfen wir bereits aus den statistischen Angaben schließen, ungleich massiver, nachdrücklicher, sowie weniger fließend sein: 42% der Verse von Teil A sind rhythmisch voll erfüllt. Dieser Anteil geht dann in auffallendem Maße zurück

in Teil B, und zwar auf 28%, zugunsten von leichter gefüllten Versen.

Wir werden im folgenden den Ursachen für beide Erscheinungen nachspüren und nachzuweisen suchen, wo die Unterschiede zwischen den Teilen von Childe Harold's Pilgrimage einerseits und zwischen der Sprachgebung bei Byron und Spenser andererseits liegen. Dabei werden die bereits dargestellten Erkenntnisse zur Strophenstruktur eine erhebliche Rolle spielen.

2. Zur Rhythmusbeschwerung in den Cantos I und II - Reihungen, Taktinversionen, sprachliche Ballung

Wie stellen sich nun Strophen dar, deren Rhythmus der vollen Erfüllung des Metrums von fünf Tonstellen bzw. deren sechs im Alexandriner so nahe kommt? Wir wählen als erstes Beispiel die Strophen lxxxix und xc aus Canto II. Am Ende dieses Gesangs ist Byrons Blick auf Griechenland gerichtet, "Where'er we tread 'tis haunted, holy ground" (II.lxxxviii.1), und seine Gedanken kreisen um Marathon, das verwitterte Schlachtfeld und zugleich Symbol griechischen Freiheitsdranges, "Age shakes Athena's tower, but spares gray Marathon" (II. lxxxviii.9).

"The sún, the sóil, but nót the sláve, the sáme; 5
Unchánged in áll excépt its fóreign lórd; 5
Preserves alíke its bóunds and bóundless fáme 5
The Battle-fiéld, where Pérsia's víctim hórde 5
First bów'd beneáth the brúnt of Héllas' swórd, 5
As on the mórn to dístant Glóry déar, 4
When Márathon becáme a mágic wórd; 4
Which útter'd, to the héarer's éye appéar 4
The camp, the hóst, the fight, the cónqueror's caréer, 5

The flying Méde, his shaftless bróken bów; 5
The fiéry Gréek, his réd pursúing spéar; 5
Mountains abóve, Earth's, Ocean's pláin belów; 6
Déath in the frónt, Destrúction in the réar! 4
Súch was the scéne - what now remáineth hére? 5
What sácred tróphy márks the hállow'd gróund, 5
Recórding Fréedom's smile and Asia's téar? 5
The rífled úrn, the víolated mound, 4
The dúst thy cóurser's hóof, rúde stránger! spúrns aróund." 7
(II.lxxxix.1-xc. 9)

Beide Strophen bilden von Vorstellung und Syntax her eine Einheit (Strophenenjambement). Keine ihrer Zeilen läßt sich dreihebig lesen, rhythmisch voll erfüllte Fünfheber überwiegen bei weitem (II.lxxxix.1-5 und xc.1-3, 7, 9). Ein Grund dafür ist das für Byron so charakteristische Prinzip der Reihung, das uns in verschiedenartiger Gestalt entgegentritt, und die damit verbundene Unvollständigkeit der Sätze. Vornehmlich sind es Satz-Subjekte, die gedrängt nebeneinander stehen: "The sún, the sóil, but nót the sláve, the sáme" (lxxxix.1), hier unter Aussparung des

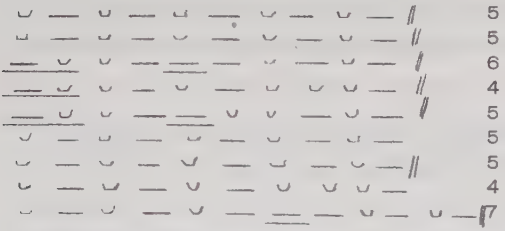
Prädikats, oder fast gleichartig am Ende der Strophe: "The cámp, the hóst, the fíght, the cónqueror's careér ..." als nachgestellte Subjekte zu "... to the héarer's éye appéar ..." (lxxxix. 8-9). Die Senkungspositionen werden jeweils durch den bestimmten Artikel the eingenommen, während die hier noch attributlosen Substantive mit ihren tontragenden Silben auf zu betonende Stellen des Metrums fallen. Byron erhöht ihren Nachdruck durch die Stabreimwirkung der identischen Anlaute s und c [k], wie überhaupt beide Strophen (bis xc.4) von einem Netz korrespondierender Wortanfänge überzogen sind, die in der Regel die Hebungen erfassen und sie zusätzlich markieren.[197]

Die rhythmisch schwere Wirkung in Strophe lxxxix beruht aber auch auf der Tatsache, daß ihre Zeilen 1 und 2 jeweils einen inhaltlich geschlossenen Gegensatz enthalten. Sonne und Boden Griechenlands sind noch dieselben, nicht aber die unterdrückten Menschen (1), ihre Unterjochung blieb, wenn auch die Fremdherrscher gewechselt haben (2). Neben den Teilen der Gegensatzpaare tragen auch die sie verbindenden Partikel Starkton. Auf diese Weise erhalten diese Zeilen je fünf Hebungen.

Und dennoch wirkt Strophe xc rhythmisch noch eindrucksvoller, weil jetzt konsequent durchgehalten wird, was sich in dem "Pérsia's víctim hórde, dístant Glóry déar" und "mágic wórd" (lxxxix.4, 6, 7) andeutete, die attributive Ausschmückung und Erweiterung der Nomina. "The flýing Méde, his sháftless bróken bów; / The fiéry Gréek, his réd pursúing spéar" (xc.1-2), fährt Byron in seiner Aufzählung von Vorstellungen fort, die der Name Marathon in ihm erweckte. Die Satzreihe überspringt das Strophenende, ihre Teile werden durch Attribute näher gekennzeichnet. So entsteht eine weitere rhythmische Verdichtung, bis sogar bestimmte Artikel und Possessivpronomen als tonschwache Silben wegfallen und

197) Alliteration als Mittel, den Rhythmus zu akzentuieren, findet sich relativ häufig, und zwar in allen Cantos von Childe Harold's Pilgrimage. Deshalb scheint es, als gehörten Wortläufe gleichen Anlauts in reichem Maße und von Natur aus zu Byrons Wortschatz. Sie wirken nicht formelhaft, noch liegt es nahe, angesichts seiner sonstigen Einstellung zu formalen Fragen ein ausgeprägtes Bemühen des Dichters um dieses Stilmittel zu unterstellen. - Vgl. I.ii; xviii - xxi; xxvii.; lv; lxxviii. 1 - 2; II.l; lv; lxiii.f.; lxx.ff.; lxxv. 1 - 5; lxxviii; xci.f.; III.iv; xxxvii.ff.; xliii; lxxx; lxxxv; cii; IV.xx; xxviii.f.; xlviii; lxxv.f.; cxiii.

zu der rhythmisch überschweren Zeile " Mountains above, Earth's, Ocean's plain below" (xc.3) führen. Da Strophe II.xc im Gegensatz zu der regelmäßigen Stanze lxxxix eine Reihe rhythmischer Besonderheiten aufweist, lohnt es, sie im Rhythmusschema darzustellen: (Text, S.178)



Nach den fünfhebig-jambischen Einleitungsversen leitet Vers 3 eine Gruppe von drei Zeilen mit Umstellung des Auftakts ein. Der gewohnte Wechsel von unbetont-betont ist nachhaltig unterbrochen und bereitet den Abschluß des Gedankengangs durch das raffende "Such was the sea" (xc.5) vor, dem in gleicher Zeile mit erneuter Taktumstellung kontrastierend die Anschlußfrage folgt: "What now remaineth here?" (xc.5). Solche konzentrierten Gegensätze enthalten (wie schon in lxxxix. 1 - 3) auch die beiden vorhergehenden Zeilen (xc. 3 - 4). Die Antwort der beiden Schlußverse korrespondiert formal und sprachlich dem Strophenauftakt, denn in den Versen xc. 8 - 9 stehen wiederum attributiv erweiterte Subjekte unverbunden nebeneinander ("The rifled urn, the violated mound"), wobei sich an die syntaktisch unvollständige Reihe ein Relativsatz mit eingeschobener Apposition anschließt: " The dust, thy courser's hoof, rude stranger! spurns around" (xc.9). Besonders in Strophe xc fällt die vielfach variierte Verwendung des Buchstabens r allein und in Lautverbindungen wie "broken, Greek, front, destruction, sacred, trophy, ground, freedom, stranger", als den Rhythmus verhärtend und akzentuierend auf.

Byrons Sprache scheint in diesen beiden Strophen, die in Bezug auf ihren rhythmischen Nachdruck exemplarisch für die Mehrzahl seiner Strophen in Teil A stehen, gekennzeichnet von einem Mangel an leichten, unbetonten, weichen Elementen und beherrscht von der kaum unterbrochenen Abfolge schwerer Wort- und Lautkombinationen. Byrons Neigung zur Bildung von raffenden Wort- und Satzgliedreihungen ist an anderer Stelle schon erwähnt worden (S.156). Sein Hang zu grammatisch unvollständiger Satzführung, zur Taktinversion als Mittel der Nachdruckssteigerung und schließlich seine Eigenart, Satzgegenstände und -aussagen in starkem

Maße attributiv zu ergänzen, sie alle tragen dazu bei, den Versrhythmus als schwer, das Metrum über weite Strecken völlig ausfüllend wirken zu lassen. Byrons mehrfach apotrophierte Tendenz zu sprachlicher Ballung (S.150) schlägt sich in der Verdichtung des Rhythmus nieder. Der Gegensatz zu dem herausgestellten polysyllabic effect der Faerie Queene mit seiner Fülle von nur dreihebigen Versen könnte größer nicht sein (S.65).

Reihungen von Satzgliedern sind Ausdruck sprachlicher Ballung und charakteristisch für Byrons drängende Sprache überhaupt. Nicht ein einzelnes oder ein Subjekt-Paar reichen aus, Eindrücke einzufangen oder abzurunden, die Aussage gewinnt erst in ihrer additiven Häufung Farbe, Tiefe, Eindringlichkeit.[198] Er bevorzugt Fülle und Vielfalt von Perspektiven und Bildern anstelle filigranartiger Ausführungen von Einzelzügen. Das gilt sinngemäß für die Bildung von Objekt-Reihen[199] und vor allem von eindrucksvollen Verbketten.[200] Kaum weniger häufig tauchen Strophen auf, in denen vollständige Sätze gleicher Konstruktion oder mit anaphorischer Verknüpfung aneinandergereiht werden.[201]

Durchweg erzeugt der Dichter in dieser sprachlichen Komprimierung Spannung; er befindet sich selbst in einem Zustand erhöhter Stimmung, die gegen Ende von Canto IV bis an Exaltiertheit reicht, und bezieht den Leser ein.

Was nun den rhythmischen Fluß anbelangt, so ist er trotz des rhythmischen Nachdrucks in Strophe II.lxxxix noch einigermaßen ausgeprägt, da die fünfzeilige Satzperiode mit zweimaligem Enjambement sowie der Strophensprung zu Stanze xc der Stanze einen relativ zügigen Sprechablauf sichern. In Strophe xc dagegen stellt sich das Strukturschema ungleich zersplitterter dar: 1 - 1-1 - 1 - 1 - 2 - 2; auf fünf Einzelzeilen folgen zwei Verspaare, Zeilensprung tritt nicht auf. Der Rhythmus, der,

198) Subjektreihen, vgl. I.xxxii. 7 - 9; xli.5; xlvi.2; li. 4 - 9; lxxi. 9—II.vi.8; xvii. 5—III.v.4; xiii.5; lxi. 1 - 5 - IV.xxv. 8 - 9; liv. 1 - 9; lxxx. 1; cviii. 9.

199) Objektreihen, vgl. I.xlviii.2; lxv. 2 - II.vi. 1 - 2, 6-7; xxviii - III.lx.9; xcvii.4; cxi. 6 - 7 - IV. xxii.8; xxxiv. 8 - 9; clxxxii.

200) Prädikat-Reihen, vgl. I.xli.4 - II.vi.9; xxvi.2-3, 8 - IV.cix.1; cxxvii. 6 - 7.

201) Satzreihen, vgl. I.xli; lvi; lix - II.xxv; xxviii; lviii.f.; III.xxxii; cxi; cxiii - IV. xxii; xxiv; lxxxii; cxvii; clxxviii; clxxxii.

wie dargestellt, ohnehin sehr kräftig und markiert ist, wird in seinem Fließen gehemmt, weil die Stimme beim Lesen mindestens sechsmal in dieser Strophe einhalten und neu ansetzen muß. Dabei sind dann nur die wirklich deutlichen Einschnitte an den Zeilenenden berücksichtigt. Im ersten Teil der Stanze mit der Reihung von Impressionen, wie sie im Betrachter beim Anblick Marathons wachwerden, könnte man sogar von einer Rückstauung des Rhythmus sprechen. Die Ansammlung der Exempla reicht bis Vers 4 und wird summiert in dem "Such was the scene" (5); die beiden Fragen der Verse 5 - 7 bringen inhaltlich die Wendung von historischen Reminiszenzen zum realen Erscheinungsbild des Schlachtfeldes und führen rhythmisch die Stauung zu einem neuen Gipfel (" ... and Asia's tears?" - 7). Auflösung der rhythmischen wie inhaltlichen Spannung bringt die rhythmisch ebenfalls nachdruckschwere Antwort: "The rifled urn, the violated mound, / The dust, thy courser's hoof, rude stranger! spurns around" (8 - 9).

Wenn auch dieser Wechsel von Stauung und Auflösung in dieser Form nicht überall beobachtet werden kann, so wird am Beispiel von Strophe xc doch der Einfluß sinnfällig, den die im Struktur-Kapitel dargestellte Zersplitterung der Stanzen von Teil A (S.139) auf den Fluß des Rhythmus erhält. Byrons offenkundige Tendenz zum Couplet und zur autonomen Einzelzeile innerhalb einer Langstrophe verhindert rhythmisches Fließen oder hemmt es zumindest entscheidend. Auch die starke Erfüllung des Metrums hinsichtlich sprachlich verwirklichter Hebungen (S.115) hat daran ihren Anteil. Man möchte den nachdruckschweren Rhythmus in Teil A als weitgehend uneinheitlich, unruhig oder gebrochen, als oft drängend, zuweilen aber gestaut charakterisieren, wobei die ersten drei Epitheta gleichzeitig Byrons Art der Strophengliederung umschreiben (S.180) und sich zudem in Einklang befinden mit der mangelnden thematischen Einheit des Epos.

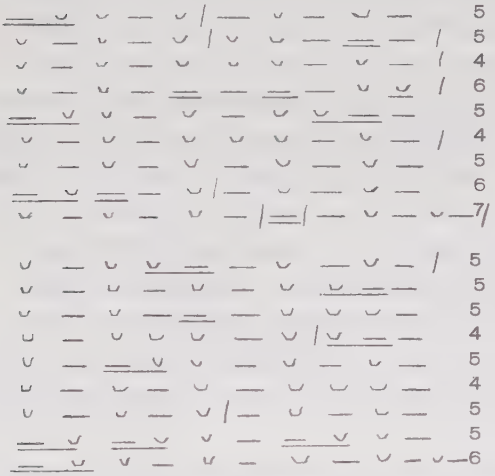
3. A-jambisches Sprechen (rhythmische Dissonanzen)

Uneinheitlich und gebrochen erscheint Byrons Versrhythmus auch noch aus einem anderen Grunde, und bevor wir Beobachtungen zum Rhythmus von Teil B des Epos anstellen, soll darauf die Aufmerksamkeit gelenkt werden. Der Spenserstanze wesenseigen ist der fünfhebige Jambus; Spenser hatte in der Faerie Queene äußerste Sorgfalt darauf verwendet, seine Verse in jambisches Gleichmaß und leichtes Fließen zu setzen. Bei Byron sind uns in den bisherigen Beispielen bereits mehrfach Verstöße gegen das jambische Grundprinzip aufgefallen. Mit Verstößen sind weder Taktumstellungen gemeint noch sprachlich nicht verwirklichte Tonstellen des Metrums. Darunter sollen vielmehr jene überaus zahlreichen Verse in Childe Harold's Pilgrimage erfaßt werden, in denen rhythmisch zu betonende Silben an die Stelle der metrisch vorgesehenen Senkungen treten. Das war in Stanze II.xc in den Versen 3 und 9 der Fall (Rhythmusschema, S.187), in denen "Éarth's" und "rúde" die erwartete Senkungssilbe rhythmisch aufwerten: "Moúntains abóve, Earth's, Ócean's plaín belów; / The dúst, thy coúrser's hoóf, rúde stránger! spúrns aroúnd." Dadurch entsteht jeweils eine zusätzliche Hebung, wenn wie hier die natürlichen Tonstellen des Verses ohnehin schon voll erfüllt sind. Wir wollen jedoch ein weiteres Beispiel hinzunehmen, um den Einfluß solcher Verse auf den Rhythmus der Strophe deutlicher hervortreten zu lassen. Denn die ermittelten Werte unserer Tabelle bezüglich des Verhältnisses von Hebungen und Senkungen in den Zeilen weisen wohl auf die außergewöhnliche Schwere des Rhythmus hin, sagen aber noch nichts aus über den jambischen oder nichtjambischen Charakter von Byrons Sprache.

Wir greifen zwei Stanzen heraus, deren erste uns im Zusammenhang der Alexandrinerfunktionen bereits zu der Feststellung veranlaßte, ihr inneres Gleichmaß sei gestört und sie lasse vom Standpunkt des Rhythmus und des Strophencharakters her unbefriedigt (S.171). Diese kritischen Anmerkungen bezogen sich dort wesentlich auf die Spaltung des Alexandriners in syntaktischer und funktioneller Hinsicht. Wir werden sie nach der Analyse des Rhythmus auf eine breitere Basis stellen können. Wir versetzen uns darum noch einmal auf das Schlachtfeld von Waterloo und folgen Byrons leidenschaftlich vorgetragenen Gedankengängen über Despotismus und Unterwerfung.

"Fit retribution! Gaul may champ the bit
And foam in fetters; but is Earth more free?
Did nations combat to make One submit;
Or league to teach all kings true sovereignty?
What! shall reviving Thraldom again be
The patch'd-up idol of enlighten'd days?
Shall we, who struck the Lion down, shall we
Pay the Wolf homage? proffering lowly gaze
And servile knees to thrones? No; prove before ye praise!

If not, o'er one fallen despot boast no more!
In vain fair cheeks were furrow'd with hot tears
For Europe's flowers long rooted up before
The trampler of her vineyards; in vain years
Of death, depopulation, bondage, fears,
Have all been borne, and broken by the accord
Of roused-up millions; all that most endears
Glory, is when the myrtle wreathes a sword
Such as Harmodius drew on Athens' tyrant lord."
(III. xix.1 - xx. 9)



Aus den untersuchten Stanzen II.lxxxix - xc (S.185), kennen wir bereits einige Charakteristika des Rhythmus, deren Ursachen wir deshalb an dieser Stelle nur kurz in Erinnerung rufen. Wir finden auch in III.xix - xx jene reihenartig angelegten Satzkonstruktionen, zunächst als drängende Fragestellungen (xix. 2 - 9), dann in Form von Aussagesätzen ("in vaine..; in vaine ..." - xx.2-7). Wieder bedient sich Byron fragmentarischer Ausdrucksweise (Vers xix.4 und 8/9), scheint leichte Silben aussparen zu wollen, was dem emphatischen Nachdruck der Sprache durchaus angemessen ist. Der Rhythmus der Verse wirkt ebenso geballt wie in II.lxxxix - xc,

und zwar hier durch den Ausrufcharakter des Stils und durch die Imperative der Verse xix.9 und xx.1. Auch Fragen können dem Ton nach Ausrufe sein. Verse mit nur vier sprachlich verwirklichten Tonstellen des Metrums bleiben völlig in der Minderzahl, ihre Wirkung wird durch rhythmisch überschwere Zeilen (xix.4, 8 + 9) mehr als ausgeglichen.

Der Unterschied im Versrhythmus der Strophen II.lxxxix - xc und III.xix-xx ist aber trotz dieser gemeinsamen Merkmale gravierend. Zunächst ist der Leser gleich an vier Stellen zur Elidierung von Vokalen gezwungen (" proffering - xix.8; fallen - xx1; flowers; xx.3; the accord - xx.6"), um die Zehnsilbigkeit der Verse zu erhalten. Zudem wird der Fluß der Sprache außer an den Zeilenenden noch an sieben Stellen durch Binnenzäsuren unterbrochen (xix. 1, 2, 8, 9; xx.4,7), so daß von rhythmischem Fließen nur noch sehr bedingt die Rede sein kann. An nicht weniger als acht Stellen durchbrechen Taktinversionen, mehrfach erst im Versinnern, den Ablauf der Zeilen (xix.1, 5, 8; xx.8,9 und xx.5, 8). Der jambische Charakter der Verse wird schließlich, und darauf kommt es hier an, durch jene zahlreichen Stellen völlig verwischt, wenn nicht aufgehoben, an denen sprachlich betonte Silben in die Position von Senkungen treten, ohne daß für Ausgleich gesorgt wäre. Wir isolieren diese Wortgruppen aus ihren Sinnzusammenhängen und können sie dadurch zu zwei Komplexen a) und b) ordnen, (die in Frage stehenden Silben sind wie auch in der schematischen Rhythmusdarstellung besonders gekennzeichnet): a) "móre frée (xix.2), áll kíngs trúe sóvereignty (xix.4), fállen déspot (xx.1), hót téars (xx.2), lóng róoted up" (xx.3) - b) "agáin bé (xix.5), wólf hómage (xix.8), Nó; próve (xix.9), in váine yéars (xx.4)."

Alle Beispiele der Gruppe a) enthalten, grammatisch gesehen, Ergänzungen, mittels derer ein Adjektiv, Nomen oder Verb erläutert, schärfer fixiert wird. Gerade die charakterisierende Funktion dieser einsilbigen Ergänzungen gibt ihnen Gewicht und verbietet dem Leser, sie dem jambischen Metrum zuliebe unbetont als Senkungen zu artikulieren. In der Regel erhält die Zeile auf diese Weise eine zusätzliche Hebung und kann rhythmisch überschwer werden, wenn die übrigen metrischen Tonstellen ebenfalls sprachlich verwirklicht sind.

In Ihrer Wirkung auf den Versrhythmus ähnlich gelagert, wenn auch inhaltlich weniger faßbar, sind die Beispiele der Gruppe b). Auch in ihnen prallen zu betonende Silben innerhalb eines Taktes aufeinander, jetzt aber nicht, um inhaltlich einen besonderen Effekt zu erzielen, sondern einfach, weil Byrons Sprache sich an diesen Stellen einem jambischen Schema nicht unterordnen will. Byron spricht hier - und in Childe Harold's Pilgrimage allgemein - zu spontan, zu leidenschaftlich engagiert in den Erzählgegenstand, als daß sich seine Sprache von einem Metrum bändigen ließe. Seine Subjektivität bleibt in allen Strophen deutlicher spürbar als die ordnende, stilistisch feilende Hand des Dichters (S.216f.), und so kommt es dann neben allen schon erwähnten Abweichungen und Veränderungen der Faerie Queene - Stanze zu rhythmischen Dissonanzen, als die wir die eben dargestellten Verstöße gegen den jambischen Bau der Verse bezeichnen müssen. Zusammen mit der ausgeprägten strukturellen Zersplitterung der Stanze (Vielgliedrigkeit, Binnenzäsuren), mit der Schwierigkeit, die Silbenzahl der Verse einzuhalten, zusammen mit dem emphatischen Nachdruck und der Dichte der Sprache erzeugen diese Dissonanzen einen ungefügen, harten, vielfach gebrochenen Rhythmus, der mit der Leichtigkeit Spenserscher Verserfüllung nichts gemein hat. Wenn wir in der Faerie Queene das Verhältnis von Hebungen und Senkungen im Vers ermittelt und in Beziehung zur Strophengliederung gesetzt hatten, war Spensers Rhythmus weitgehend charakterisiert, und zwar als fließender, sehr leichter, vor allem aber intensiv jambischer Rhythmus, bei dem Hebungen nur dort auftraten, wo sie metrisch erwartet werden durften. Spensers Sprache war zutiefst jambisch (S.78), und die Fülle der leichten Zusatzsilben (S.65f.) in seinem Stil zeugt von dem formbewußten Bemühen, in dieser Hinsicht einheitlich zu bleiben und den jambischen Verscharakter unbedingt zu wahren.

Davon spüren wir bei Byron wenig, seine Sprache überrollt den Vers und seine Gesetze. Sie legt sich über das Metrum, ohne mit ihm zur Deckung zu gelangen, denn rhythmische Dissonanzen, also sprachliche Abweichungen vom jambischen Rhythmus, bleiben in Childe Harold's Pilgrimage nicht Ausnahmen, sondern sind weit verbreitet. Wir wollen versuchen, anHand von Parallelstellen zu Strophe III.xix.f das Ausmaß von A-jambizität deutlich werden zu lassen, geben die Beispiele aber nicht in vollständigen Strophen, sondern wieder in isolierten Taktgruppen,

da es sich nur noch um eine zusätzliche Veranschaulichung handelt. Silben, die dem Metrum zuwiderlaufen, sind wiederum bezeichnet. Unsere Stoffsammlung zu diesem Komplex der Arbeit zeigte, daß sich die im Zusammenhang der Strophen III.xix - xx gewählte Unterteilung in zwei Gruppen a) und b) beibehalten läßt. Demgemäß werden a-jambische Doppelhebungen in den folgenden Zeilen durch attributive Ergänzungen hervorgehoben (Gruppe a): "And that lóved óne, alás! could né'er be hís" (I.v.4); "Oh had you ... Mark'd her blâck éye ... Héard her lîght, lívely tónes ... Séen her lóng lócks" (I.lv. 2-5); "His fírst attâck, wîde wáving to and fró / His ángry táil; réd rólls his éye's dîlated glów." (I.lxxv. 8-9); "Yét with smóoth smîle" (II.lxxxii. 5); "Lánd of lóst gódS" (II.lxxxv.2); "Háil the brîght clîme" (II.xci.4); "And the rént cánvas" (III. ii.6); "And this wórn féeling péoples mány a páge" (IV.vi.3), [202] Die Liste derartiger Verstöße gegen das jambische Versprinzip könnte umfassend ausgeweitet werden, wenn wir uns nicht, wie stets in dieser Arbeit, auf exemplarisches Belegen aufgespürter Stilmerkmale beschränken wollten. Das gilt in gleicher Weise für die Beispiele der Gruppe b), in denen aus verschiedenen Gründen Byrons Syntax das Metrum überlagert, ohne sich ihm rhythmisch anzupassen: "And túrned his fare-wéll in the dîm twîlight" (I. xiii.6); "Thrîce sóunds the clárion" (I.lxxv.1); "Foîl'd, blêeding, bréathless" (I.lxxviii.1); "While on the gáy dánce shóne Night's lóver-lóving Quéen" (lxxxi.9); "Árt, Glóry, Fréedom fáil" (II.lxxxvii.9); "In my yóuth's súmmer ... Béars the clóud ónwards" (III.iii. 1 + 5); "Till the blóod tînge his plumage" (III.xv.8); "The déath-bólts déadliest the thínn'd fîles alóng" (III.xxix.7); "If my fáme should bé as my fórtunes áre" (IV.ix.8); "I would nót their víle bréath should crísp the stréam" (IV.liii.6).[203]

In diesen Zeilen und in vielen anderen wird der jambische Fluß der Sprache immer wieder gebrochen. Sie erhält damit etwas ungefüge Holperndes, ohne daß im allgemeinen die Aussagen der Verse derartige

[202] Vgl. I.iii.5; xxi.2; lxxiii.2,7; lxxvii.2,8; lxxviii.9; lxxix.9; lxxx.9; lxxxi.4; lxxxiii.8; lxxxviii.7; xc.8; xcii.8 ... - II. lxxxvi.6; lxxxvii.5; xcv.9; - III.i.2; ii.5; iii.6,9; x.8; xii.5; xv.3; xvii.7; xviii.6; xxx.5; lxxxiv.1,4,6 - IV. ... xlv.5,6,8; xlvi.7; cxxvi.1.

[203] Vgl. I.lxxvii.7; lxxxvi.7; xci.3; - III.i.1; viii.2,5,7; xi.5; xii.7; xiii.8; xv.1; xvii.3,5,6; xviii.9; - IV.lxv.9; cxxvi.4,7...

Rhythmuswechsel erfordern. Abweichungen vom jambischen Grundmaß sind, selbst bei regulären Inversionen des Auftakts, Stilmittel, die auch der epische Dichter nur behutsam und an Stellen einsetzt, an denen sie hervorhebend wirken. Im Übermaß verwendet, nutzen sie sich ab und erwecken den Eindruck ungewollter A-jambizität, wenn sie ohne erkennbare dichterische Absicht unterschiedslos in allen Cantos von Childe Harold's Pilgrimage auftreten.

4. Zur Gestaltung der Reime

Aus den zitierten Belegen geht hervor, daß die rhythmischen Dissonanzen außerordentlich oft den ersten oder zweiten Takt eines Verses erfassen und nur selten gegen Ende der Zeile erscheinen. Der Leser muß daher die Versanfänge betonen, statt die Zeilenenden hervorzuheben. Deren Reimsilben erfordern aber nachdrückliche Akzentuierung, wenn Endreim klanglich und rhythmisch die Einheit der Strophen gewährleisten soll. Wir wollen daher jetzt der Frage nachgehen, wie sich Byrons Behandlung der Versausgänge im Rhythmus seiner Stanzen wiederspiegelt. Zu diesem Zweck ist es notwendig, die Endreime zunächst auf ihre klangliche Wirkung (Reinheit der Reime) zu untersuchen und dann ihr Gewicht innerhalb fünfhebig jambischer Verse festzustellen. In engem Zusammenhang mit beiden müssen wir dann unsere Erkenntnisse über vorherrschende Strophenstrukturen in beiden Teilen des Epos für den Rhythmus auswerten. Es wird sich dann herausstellen, daß zwischen den bereits aufgespürten Gegensätzlichkeiten der Teile A und B des Epos und den Endergebnissen der Rhythmusanalyse kausale Verknüpfungen bestehen.

Wir hatten oben bereits angedeutet, daß Byron von den Charakteristika der Faerie Queene-Strophe äußerlich das kunstvolle Reimschema ababbcbcc unangetastet zu übernehmen scheint, während seine Stanzen z.B. in ihrer Struktur, in der Zahl der Binnenzäsuren und in der Häufigkeit des Zeilensprungs ganz ausgeprägt eigene Züge tragen. Von Spenser wissen wir (S. 81[illegible]), welche große Sorgfalt er - wie in allen metrisch-stilistischen Fragen - auf die Erfüllung der Reime verwandte.

Prüfen wir Byrons Reime auf ihre Reinheit, dann stellt sich heraus, wie wenig konsequent und formbewußt er auch auf diesem Sektor seiner Stanzen gearbeitet hat. Allerdings würde sich eine exakte Einhaltung der Reimgesetze der Strophe auch kaum dem Bild von Byron als spontan schreibendem Dichter einfügen. Es gibt wohl Passagen in Childe Harold's Pilgrimage, in denen der Fluß des Lesens durch keinerlei Reimunebenheiten gehemmt wird.[204] Umfangreicher und nachhaltiger in ihrer negativen Wirkung sind aber jene Strophenfolgen, deren a-, b- oder c-Reime, in selteneren Fällen jeweils zwei oder gleich alle drei Reime,

204) Vgl. I.xxix - xxxiii; - II.xxiii - xxix; - III.i-v; vii-xiv.

Unregelmäßigkeiten aufweisen.[205] Die Addition aller Verstöße gegen die Reinheit der Reime bei Byron führt zu dem Ergebnis, daß im Durchschnitt jede zweite Stanze des Epos davon betroffen ist. Das ist ein außergewöhnlich hoher Anteil. Naturgemäß stellen die vier- oder dreimal je Strophe zu erfüllenden Reime b und c weit höhere Anforderungen an Byrons Sprachkraft als a-Reime.

Die nachfolgende Palette fehlerhafter Reime in Childe Harold's Pilgrimage kann nur von exemplarischem Wert sein, doch gibt sie von den selteneren Fällen konsonantischer Unreinheit über Verstöße quantitativer Art bis hin zu den schwerwiegenden qualitativen Abweichungen einen Überblick über Art und Ausmaß der Fehlerquellen.

Konsonantisch unreine Reime wie "beneath - breathe" (I.i.a-Reim), und noch einmal in "heath - beneath - death - breathe" (I.xxxviii.b), "sacrifice - skies" (I.xli.a) oder "of - enough" (IV.xix.a) mit ihrem jeweiligen Wechsel zwischen stimmlosen und stimmhaften th , s und f im Auslaut blieben für sich allein unauffällige Ausnahmen. Da wir sie aber im Zusammenhang mit den anderen Fehlreimen sehen müssen, bedürfen sie der Erwähnung.[206] (Die angeführten Reime I.xxxviii.b und IV.xix.a differieren zusätzlich in ihren tontragenden Vokalen.) Nachhaltiger stören schon quantitativ disharmonierende Reime wie "glee - companie - degree" (I.ii.c); " be - thee - victory" (III.xvii.c); "hall - festival" (III.xxiii.a); "mixt - fixt - betwixt - seek'st" (III.xxxvi.b); "solitude - brood - good - mood" (IV.xxxv.b); "cell - miracle - dwell - swell" (IV.cliii.b); "minister - her - stir - err" (IV.clxxvii.b) und immer von neuem Beispiele mit dem Reimvokal i in unterschiedlicher Qualität, "thee - he - be - Majesty" (IV.cliv.b).[207]

In diesen Fällen der quantitativ fehlerhaften Reime steht der Leser stets vor der Frage, ob er um des Reimes und der Strophe willen und gegen die Erfordernisse der Phonetik den abweichenden Vokal dehnen (seltener kürzen) oder ob er leicht darüber hinweglesen soll. Beides läßt gleichermaßen unbefriedigt.

205) Vgl. II.i-vii; III.xxix - xli; IV. i - xi; xxxiv - xlvii; cl - clviii.
206) Vgl. I.vi.b; xiii.a; xvii.b; III.xix.b; IV.xiv.b; xxvii.b; clx.a; clxxi.a; clxxviii.a; clxxxi.a.
207) Vgl. I.v.b; III.xxxiii.a; IV.xxxix.a; lx; lxxi.c; cli.b; clviii.b

Eine Entscheidung wird dem Leser abgenommen bei der letzten Gruppe von Fehlreimen, deren Vokale ihrer Qualität nach auseinanderstreben. Diese Reime stellen das bei weitem größte Kontingent unter den zu beanstandenden Versausgängen und beeinträchtigen die Klangharmonie ihrer Strophen außerordentlich stark. Die Diskrepanz erscheint nicht überbrückbar. Aus der Fülle der Beispiele seien nur die verblüffendsten Fehlleistungen Byrons herausgegriffen und leichtere Abweichungen etwa "supplied - died - void" (IV.v.c) oder "Heaven - given" (IV.clxiii.a) nur am Rande erwähnt: "dome - gloom - plume - bloom" (I.xxv.b); "lost - host - coast" (I.xxv.c); "skies - flies - homilies" (II.iv.c); "mount - wont - front" (II.xli.c - dreifach variierende Vokale); "peak - streak - break - beak" (II.xlii.b); last - past - overcast - waste" (III.xliv.b); "die - by - ingloriously" (III.xliv.c); "Moor - o'er - shore" (IV.ivc); "whereby - eye - morality - die" und "live - give - strive" (IV.xxxiii.b + c); "nurse - source - universe" (IV.cli.c); "mood - stood - god" (IV.clxii.c); "dust - trust - must - bless'd" (IV.clxx.b) und schließlich: "rise - harmon i se - immensities - vies" (IV.clvi.b).

Diese Beispiele stehen stellvertretend für viele weitere und offenbaren Byrons ausgesprochene Oberflächlichkeit auf dem Gebiet der Reimerfüllung. Denn daß dieses Ausmaß von Fehlern seiner redigierenden Aufmerksamkeit entgangen sein sollte, ist unwahrscheinlich.[208] Als ärgerlichste Fälle von akustischen Brüchen erscheinen jeweils, wie in dem zuletzt zitierten b-Reim, Aufwertungen eines kurzen, absolut unbetonten y oder seiner Modifikation ie zu dem Diphthong [aɪ]. Hier bietet sich einer objektiven Analyse von Byrons Reimen keine andere Möglichkeit als die Feststellung krasser Fehlerhaftigkeit.

Solche und ähnlich harte Verstöße treten bei b-Reimen noch in einer Sonderform auf, die wir nicht übersehen sollten. Die b-Reime der Spenserstanze sind vierfach angelegt, somit schwierig zu gestalten. Byron hilft sich in einer Reihe von Stanzen damit, daß er nicht ein Reimwort von den drei anderen abweichen läßt, also einen offensichtlichen Fehler begeht, sondern daß er den Vierreim in zwei klanglich differierende Gruppen auf-

208) Vgl. I.viii.b; xii.b; xv.c; xlix.c - II.iii.a; xv.b; xxi.c; xlv.a + c - III.xl.b; xli.b; xlvii.c - IV. iii.c; xxi.b; xlc...

löst: "fly - misery - by - satiety" (I.iv.b); "give - live - revive - contrive" (III.xxx.b); "field - yield - rebuild - skill'd" (III.xxxviii.b); "renew'd - widowhood - stood - sued" (IV.xi.b).[209]

Aus den gewählten Beispielen entnehmen wir, daß quantitativ wie qualitativ abweichende Reime anfallen, und auch, daß Byron sie kreuzweise (I.iv), zu Paaren (III.xxx und xxxviii) und schließlich umklammernd (IV.xi) einander zuordnet. Der die Klangharmonie störende Effekt ist zwar gegenüber Reimen mit nur einem Fehler gemildert, aber gleichzeitig wird das kunstvolle Netz des Spenserschen Reimschemas zerrissen, dessen Wirkung u.a. gerade auf dem starken, das gesamte Stropheninnere durchziehenden Gleichklang der b-Reime beruht. Es entstehen bei Byron Strophen mit neuem Reimschemata, etwa abacbdcdd in I.iv oder ababcdcdd im Falle von III.xxx und xxxviii, deren letzteres zwar eigene Wirkungsmöglichkeiten andeutet (mit seinen zwei Quartetten und dem durch d-Reim verbundenen Alexandriner), die aber beide mit dem Reimsystem der Spenserstanze kaum noch etwas gemein haben. Hier sind, vielleicht ungewollt, neue neunzeilige Strophenformen in fünfhebigen Jamben mit Schlußalexandriner entstanden.

Strophen mit zweigeteilten b-Reimen sind zwar in Childe Harold's Pilgrimage nicht überwältigend häufig. Sie treten jedoch so zahlreich auf, daß sie zusammen mit der großen Zahl der übrigen Verstöße gegen die Reinheit der Reime zur weiteren Untermauerung unserer These herangezogen werden dürfen, Byron habe den Gesetzmäßigkeiten der Spenserstanze ausgesprochen gleichgültig gegenübergestanden: " ... but if there are any alterations in the structure of versification you would wish me to be made, I will tag rhymes and turn stanzas as much as you please ..." (S.133).

Als Abschluß unserer Betrachtungen zu Byrons Reimen wollen wir an einer Stanze zeigen, welche Auswirkungen die Nichterfüllung des Reimschemas zur Folge haben kann. Wir wählen dazu Strophe xxxviii aus Canto III. - Byron ist über die Schlachtfelder um Waterloo geritten (III.xviii.ff.), hat sich die Stelle zeigen lassen, an der "young gallant

209) Vgl. I.xxiv.b; II.xii.b; III.xv.b; xxxix.b; IV.vi.b; xxvi.b; cxl.b.

Howard" (III.xxix.9), ein entfernter Verwandter Byrons, gefallen ist, und reflektiert über die Motive Leben - Tod - Vergänglichkeit. Dabei wenden sich seine Gedanken fast zwangsläufig der Gestalt Napoleons zu, dem Besiegten der Schlacht von Waterloo, dem "Thunderer of the scene" (xxxvi.9). "Conqueror and captive of the earth art thou" (xxxvii.1), stellt Byron fest und fährt dann weiter unten in dem gleichen antithetischen Stil fort, in dem er Napoleon unmittelbar apotrophiert:

"Oh, more or less than man - in high or low,
Battling with nations, flying from the field;
Now making monarchs' necks thy footstool, now
More than thy meanest soldier taught to yield;
An empire thou couldst crush, command, rebuild,
But govern not thy pettiest passion, nor,
However deeply in men's spirits skill'd,
Look through thine own, nor curb the lust of war,
Nor learn that tempted Fate will leave the loftiest star."
(III. xxxviii. 1-9)

In dieser Strophe zeichnet Byron bewundernd das Portrait eines kolossalen Napoleon, in dem menschliche Größe und "pettiest passion(s)" (6) gleichrangig und unvereinbar nebeneinander wohnen. Dieser innere Gegensatz wird in den gedrängten, den Auftakt der Strophe beschwerenden Ausruf "Oh, more or less than man" (1) vorangestellt und imfolgenden durch immer neue Abwandlungen ("in high / or low, battling with nations ..." - 1 - 2) näher erläutert. Bis zum Ende von Zeile 4 sind alle Gegensatzpaare grammatisch von einem in Vers 1 ausgespaarten "thou art" abhängig. Nach der Zäsur wird das Thema weiter variiert, wobei jetzt sieben Verben "crush, command, rebuild, govern, look through, curb, learn" auf "thou couldst" in Vers 5 zurückgehen. Stilprinzip dieser Strophe ist unerhört stark die Reihung, und zwar die Reihung von Gegensatzpaaren, die von nur zwei Nahtstellen gehalten werden (Verse 1 und 5). Es liegt im Wesen dargestellter Kontraste, daß das Einsetzen des Gegen-Teils durch eine rhythmisch schroffe Zäsur markiert wird. Diese Einschnitte liegen in den Zeilen 2 und 8 etwa in der Zeilenmitte, in den Versen 5 und 7 am Zeilenende. In den Zeilen 3 und 6 entsteht aber die ungewöhnliche Konstellation von Sinnzäsuren nach der 9. Silbe der Zeilen. Mit anderen Worten, es folgt nur noch das jeweils einsilbige Reimwort, hier also die Partikel "now" bzw. "nor". Die späte Zäsur wird schon im Normalfall den Verscharakter empfindlich stören, da die Reimsilbe allein kaum ein wirksames Gegengewicht zum Hauptteil der Zeile zu bilden vermag.

Gänzlich unmöglich wird die Wahrung der Einheit von Zeile und Stanze, wenn infolge defekter Reime keine oder nur unvollkommene Assoziationen zu den vorangehenden oder folgenden Reimwörtern hergestellt werden. Das aber ist hier der Fall: "low - now" (a-Reim) und "nor - war - star" (c) reimen qualitativ unrein; "field - yield - rebuild - skill'd" (b) weichen quantitativ voneinander ab.

Strophe xxxviii verrät rhythmisch außerordentliche Kraft, was einem Portrait des "Thunderer of the scene" (xxxvi.9) sehr angemessen erscheint: Taktumstellungen zu Beginn der Zeilen 2, 4, 7 und stärker noch das dichte Netz von alliterierenden Wortgruppen über der gesamten Stanze ("flying - field - footstool; now making monarch's necks thy footstool, now more than thy meanest soldier ...; thou couldst crush, command ...") rufen bei bewußter Aussparung nachdruckschwacher Silben diesen Eindruck hervor. Auch die einsilbigen oder doch auf ihrer Stammsilbe betonten Reimwörter tragen ihren Anteil zur Markierung des Rhythmus bei. Allerdings verliert die Strophe ihr Gesicht als Spenserstanze, da eben diese Reimwörter keine akustische Klammer bilden können.

Klanglich und optisch intakte Reime sind aber für den Zusammenhalt langer Strophenformen unerläßlich. Und Byron entfernt sich sehr weit von diesem Grundsatz, wenn jede zweite Strophe in seinem Epos fehlerhafte Reime zeigt (S.197). Klangliche Bindung ist bereits dort infrage gestellt, wo nur ein Reim je Stanze defekt ist. Wir müssen bedenken, daß Byrons Strophen überwiegend von kleinen Zeilenelementen, später von Binnenzäsuren und Enjambements geprägt sind. Sie können um eines gewissen Grades an Geschlossenheit willen auf eine intensive Reimbindung nicht verzichten.

Allgemein ist zu Byrons Reimwirkung festzuhalten, daß sie nicht die starke Klammer darstellt, die in der Lage wäre, die auseinanderstrebenden Elemente der Strophe zu binden und die Stanze als Einheit erscheinen zu lassen. Die Reime sind weder nachdrücklich genug, den Couplet-Charakter der Stanzen in den Cantos I und II aufzuheben, noch können sie die leidenschaftliche Sprache der letzten Cantos mäßigen, um so den stanzenzersetzenden Effekten entgegenzuwirken.

Ergänzend sei angemerkt, daß Art und Häufigkeit der Fehlreime in allen Cantos annähernd gleichbleiben. Im Hinblick auf die Reinheit der Reime ist also keine Stilentwicklung zwischen den Teilen A und B von Childe Harold's Pilgrimage nachweisbar. Auch in der Bedeutung der Reime für den Strophenrhythmus ergeben sich keine schwerwiegenden Unterschiede, solange wir den Blick allein auf die Beschaffenheit der Reimsilben und Wörter richten. Die englische Sprache ist außerordentlich reich an einsilbigem Wortgut. So nimmt es nicht Wunder, daß in Childe Harold's Pilgrimage 85 von 100 Reimwörtern aus reinen Wortstämmen bestehen und die Hebungssilbe stumpfer Endreime ausfüllen. Ausdrucksschwache Hilfsverbformen, Pronomina oder andere Sprachpartikel sind im Vergleich zu aussage- und klangkräftigen Reimwörtern bei Byron weit in der Minderzahl. Der überwiegende Teil der verbleibenden 15% ist zweisilbig mit unbetonter Vorsilbe und paßt sich ebenfalls dem jambischen Schema ein. An den etwa 30 bisher zitierten Strophen läßt sich dieses Verhältnis ablesen, ohne daß es zusätzlicher Nachweise bedürfe. Dem Wortakzent nach unbetonte Silben gelangen nur in Ausnahmefällen in die Reimposition. Es handelt sich dabei um dreisilbige Wörter mit Anfangsbetonung wie "Treachery - Liberty (I.lxxxvi.5,7), victory (III.xvii.9), loveliness (III.xxiv.4), festivity - Italy (IV.iii.8-9), widowhood" (IV.xi.4) und andere. Diese unbetonten Endreime wirken aber deshalb so unangenehm, weil sie in aller Regel gleichzeitig quantitativ unrein sind oder sogar in ihrer Vokalqualität von den zugehörigen Reimwörtern abweichen (S.199).

Im großen und ganzen läßt sich jedoch feststellen: Byrons Versausgänge sind rhythmisch durch Hebungen markiert, wenn nicht fehlerhafte Reime ihre bindende Klangwirkung und ihren Nachdruck mindern. Intakte Reimverbindungen sind ein rhythmisch konstantes Element innerhalb der Strophe, solange Byron die Einheit der Verse unangetastet läßt, sie also nicht durch ein Übermaß von Binnenzäsuren zerbricht oder der Auflösung nahebringt.

Diese Erkenntnis gilt im wesentlichen für die ersten beiden Gesänge von Byrons Epos, wo vier Fünftel der Strophen in vier und mehr Zeilengruppen aufgesplittert sind, wo aber die Sinnzäsuren in der Regel an den Versenden erfolgen. Die so entstehenden Pausen verhelfen den Reimwörtern zu voller Klangentfaltung, wenn auch auf Kosten des rhythmischen Fließens (S.189).

In dem Augenblick aber, in dem Byron Grenzen und Einheitlichkeit der Verszeilen nicht mehr respektiert und in den Cantos 3 und 4 die Sinnschnitte zunehmend ins Versinnere verlagert, verringert sich der rhythmische Wert auch intakter Reime; denn eine Abschwächung der Versenden hat u.a. zur Folge, daß der Versrhythmus im Vergleich zu Teil A jetzt weniger beschwert erscheint. In der minder starken Akzentuierung der Reimsilben liegt ganz ohne Zweifel eine der Ursachen für die Abnahme rhythmisch schwerer zugunsten nur drei- und vierhebiger Verse, auf die wir in der Statistik bereits verwiesen haben (S.183).

5. Zum Rhythmusfluß in den Cantos III und IV - Enjambement, Binnenzäsuren, Prosaanklänge

Die Entschwerung der Reime ist häufig nur ein sekundäres Stilmerkmal, eben hervorgerufen durch Binnenzäsuren, durch Enjambement und durch Markierung jeweils des Zeilenauftakts. Darum soll unser Augenmerk sich jetzt auf eben diese Erscheinungen und ihre charakteristische Bedeutung für den Rhythmus von Teil B richten. - Wir haben bei den Analysen der Strophenstrukturen bereits herausgestellt, daß in 75% der Strophen von Teil B der Satzfluß bis zu vier Mal vor Ende einer Zeile durch Binnenzäsuren gebrochen wird (S.149) und daß hier 81% aller Stanzen jeweils mehr als zweifachen Zeilensprung aufweisen (S.147). Es liegt in der Natur der Sache, wenn beide Stilmerkmale sehr häufig miteinander verquickt auftreten und dann einen recht zwiespältigen Effekt auf den Rhythmus ausüben.

Der erste Schauplatz, den Byron im vierten Canto besingt, ist Venedig. Des Dichters Blick schweift über steinerne Zeugen vergänglicher Macht; aber "Shylock and the Moor / And Pierre, cannot be swept or worn away ... " (IV.iv.6-7),

"The béings of the mínd are nót of cláy;
Esséntially immórtal they creáte
And múltiply in us a bríghter ráy
And móre beloved exístence: ..."
(IV.v. 1 - 4)

Werke des Geistes sind unvergänglich, und Byron reflektiert dann über sein Los als lebender Dichter und über seinen dichterischen Nachruhm:

"Yét was I bórn where men are próud to bé,-
Nót without cáuse; and should I leáve behínd
The invíolate ísland of the ságe and frée,
And séek me óut a hóme by a remóter séa,

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — 4
— ⏑ ⏑ — // ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —) 4
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —) 5

"Perhaps I loved it well: and should I lay
My ashes in a soil which is not mine,
My spirit shall resume it - if we may
Unbodied choose a sanctuary. I twine
My hopes of being remember'd in my line
With my land's language: if too fond and far
These aspirations in their scope incline,-
If my fame should be, as my fortunes are,
Of hasty growth and blight, and dull Oblivion bar

My name from out the temple where the dead
Are honour'd by the nations - let it be -
And light the laurels on a loftier head!
And be the Spartan's epitaph on me-
'Sparta hath many a worthier son than he.'
Meantime I seek no sympathies, nor need;
The thorns which I have reap'd are of the tree
I planted: they have torn me, and I bleed:
I should have known what fruit would spring from such a seed."

(IV.viii.6 - x.9)

Byron fürchtet, daß er sich nach seinem Tode mit einer Abwandlung jenes berühmten, aber wahrhaft spartanischen "epitaph" wird begnügen müssen, der dann besagt:" (England) hath many a worthier son than he." Er hofft zwar auf einen Platz im "temple where the dead / Are honour'd by the nations" (IV.x. 1-2) und webt diese Hoffnung auch in seine Dichtung ein, " with my land's language" (IV.ix.6), obwohl er doch sein Vaterland verlassen hat.

Die zitierten 19 Verse sind so gewählt, daß in vielerlei Hinsicht Gegensätze zwischen den Strophen von Teil A und B von Childe Harold's Pilgrimage daran nachgewiesen werden können. Der Blick auf das Schema des Rhythmusablaufes macht davon schon einiges deutlich. [210] Von einer weitgehenden Erfüllung des Metrums hinsichtlich der sprachlich verwirklichten Hebungen kann hier nicht die Rede sein; wenn wir von den Alexandrinern absehen, stehen drei volltonigen und sechs vierhebigen Versen deren zehn (!) gegenüber, die lediglich drei Tonstellen je Zeile aufweisen. Das ist ein außerordentlicher Schwereverlust des Rhythmus, der das durchschnittliche Maß von 28% - 55% - 17% für fünf- bis dreihebige Verse in Teil B (S.183) bei weitem übersteigt. Aber gerade am Extrem lassen sich Ursachen und Auswirkungen stilistischer Erscheinungen aufzeigen. In den Strophen fällt weiter auf, daß die Satzführung an fünf Stellen innerhalb einer Zeile abbricht und neu ansetzt, davon allein dreimal in Strophe IV.ix (Zeilen 1, 4, 6), die zweifellos auch noch spürbaren Pausen in den Versen IV.ix.3 und 9 und x.3 nicht mitgerechnet. Dem Auftreten dieser Binnenzäsuren gewissermaßen entgegen wirkt die Verwendung des Zeilensprungs in nicht weniger als zehn Fällen, wobei sogar die Alexandriner der Strophen viii und ix syntaktisch mit dem folgenden Strophenauftakt verbunden sind.
Von diesen drei hier hervorstechenden Stilmerkmalen - vergleichsweise leichte Füllung jambischer Zeilen, Binnenzäsuren und Enjambements - werden Gewicht und Fluß des Rhythmus im wesentlichen bestimmt.

Das Überwiegen dreihebiger Verse ist nicht darauf zurückzuführen, daß Byrons Stil jetzt weicher, verhaltener, daß seine Aussage vielleicht lyrischer geworden wäre als in den Cantos I und II. Auch in diesen Strophen mit ihrer Selbstreflexion werden innere Beteiligung und Engagement des Dichters eindringlich spürbar. Aber die Sprache ist weniger verdichtet und gedrängt; der Dichter reduziert die Aussage nicht zu asyndetischen Reihen von Satzgliedern unter Aussparung möglichst vieler Senkungssilben (S.188). Zwar finden wir auch hier das Prinzip der Reihung zur

[210] Das rhythmische Pendant aus Teil A bilden die Strophen II.lxxxix - xc, S.185f.

Erhöhung der Emphase, aber es ist die Reihung vollständiger Gliedsätze mit all ihren zugehörigen unbetonten Partikeln (Konjunktionen, Präpositionen, Possessiv-, Personal-, Demonstrativpronomen, Hilfsverbformen ...). Von der Konjunktion if sind immerhin drei Konditionalsätze abhängig, von denen zwei noch durch Nebensätze zweiten Grades erläutert werden (IV.ix.6 - x.2). Auch auf das zweifache "should I" gehen insgesamt drei Satzkonstruktionen zurück (IV.viii.7 - ix.2). Charakteristisch für den Satzbau dieser Stanzen ist die grammatische Vollständigkeit. Andererseits bleibt Byron im Vergleich zu II.lxxxix - xc (S.185) sehr zurückhaltend in der Verwendung von Adjektiven, die hier in dreihebigen Versen überhaupt nicht auftreten. Auf Adverbien und substantivische Ergänzungen der Substantive verzichtet er völlig. Da also nachhaltig kennzeichnende oder auch nur ausschmückende Zusätze entfallen, verringert sich auch die Dichte von zu betonenden Positionen in der Zeile. Drittens enthält Byrons Sprache in offenbar gestiegenem Maße drei- und mehrsilbige Wörter, die in der Regel nur einen Akzent tragen und im übrigen Senkungssilben bereitstellen: "inviolate (viii.8), remoter (viii.9), remember'd (ix.5), aspirations (ix.7), Oblivion (ix.9); sanctuary (ix.4), epitaph (x.4), sympathies (x.6)". Auf diese Weise erklärt sich die relative Leichtigkeit im Versrhythmus dieser Strophen - und mit Abweichungen zur einen oder anderen Ursache auch vieler anderer in Teil B.[211] Es ist hier, das sei noch einmal angemerkt, nicht der Nachweis zu erbringen, daß Stanzen dieser Art nun ein Übergewicht in Teil B erhalten haben, daß also in genauer Umkehrung der Verhältnisse von Teil A jetzt rhythmisch leichte Strophen das Bild der Cantos III und IV bestimmen. Wir versuchen einzig die vorhandenen graduellen Unterschiede im Schweregrad (S.183) auf die Ursachen hin zu prüfen.

Der rhythmische Fluß nun profitiert natürlich wesentlich von syntaktischer Vollständigkeit und fehlender Satzgliedhäufung, da jetzt Stellen rhythmischer Markierung weniger zusammengedrängt sind und da dreihebige Verse in der Regel zweimal Folgen von je drei Senkungen aufweisen wie etwa die Verse: "... if dull Oblivion bar / My name from out the

211) Vgl. III. iii.1-4; vi. 1-9; ix; xv; IV. iii; v; vi.7; xix. 1-6; xxxv; xlvi. 8; xlvii.5 -7; xlix. 4 + 8; lii; lv. 4 - 8.

temple where the dead / Are honour'd by the nations - let it be - ..." (IV.ix. 9 - x.2). Als den sprachlichen Fluß ebenfalls fördernd müssen wir jetzt das Enjambement in unsere Betrachtungen einbeziehen. In zehn von 22 Zeilen zieht der Dichter Sinnzusammenhänge über das Versende hinaus und überschreitet dabei zweimal die Grenzen der Stanze (IV.viii / ix; ix / x). Bei dieser extremen Häufigkeit des Zeilensprungs liegt die Frage nahe, ob nicht die das Zeilenende überrollende Sprache zur Aufhebung des Verscharakters führt. Es sei erlaubt, die Zeilen IV. viii.7 - x.2 noch einmal zu zitieren, und zwar im Prosaschriftbild:

"... should I leave behind the inviolate island of the sage and free, and seek me out a home by a remoter sea, perhaps I loved it well: and should I lay my ashes in a soil which is not mine, my spirit shall resume it - if we may unbodied choose a santuary. I twine my hopes of being remember'd in my line with my land's language: if too fond and far these aspirations in their scope incline, - if my fame should be, as my fortunes are, of hasty growth and blight, and dull Oblivion bar my name from out the temple where the dead are honour'd by the nations - let it be - and light the laurels on a loftier head!..."

Dem unvoreingenommenen Leser drängt sich jetzt die verblüffende Empfindung auf, er stehe hier einer dichterischen Prosa gegenüber und habe es nicht mehr mit jambischer Verssprache im eigentlichen Sinn zu tun. Diese "Prosa" ist gekennzeichnet durch eine deutlich spürbare Ordnung der Tonstellen oder Akzente im Satz etwa im Vergleich zur nichtkünstlerischen Prosa, und zeigt außergewöhnliche Klangdichte, die durch eine Fülle assonierender Wörter und alliterierender Anlaute erzeugt wird. Dem Leser fallen ferner parallele Satzkonstruktionen auf, bei denen Bedingungssätze, einander in der Wiederholung steigernd, zur zentralen Aussage der Hauptsätze hinführen ("should I leave ... and seek ... should I lay; if too fond and far ... if my fame ... and (if) dull Oblivion bar ..."). Und der Leser gewinnt letztlich den Eindruck, daß diese Prosa sich trotz ihrer für Prosa eben ausgeprägten Rhythmisierung sehr flüssig liest. Keinesfalls aber wird ihm der Gedanke kommen, vor einer "Prosaversion" von Spenserstanzen zu stehen.

Besteht also, um auf unsere Ausgangsfrage zurückzukommen (S.193), der Verscharakter von Byrons Sprache in Stanzen wie dieser nur äußerlich, ist er hier eine Frage der Druckanordnung und in Wirklichkeit also aufgehoben? Man wird diese Frage bejahen müssen, und zwar aus drei Gründen.

Beim ersten Argument besteht eine sehr enge Relation zwischen Zeilen-

sprung und Endreimwirkung in Bezug auf die Einheit von Stanze und Vers. Im Schriftbild der "Prosaversion" sind die den Reim tragenden Silben äußerlich nicht erkennbar, sie werden auch beim Lesen nicht besonders betont, sondern stehen gleichrangig neben anderen im Text. Ihre Klangwirkung ist diffuser Natur, und die Reihenfolge der Reimwörter ließe sich verändern, ohne wesentliche Auswirkung auf den Klang. Der Spenserstanze hingegen ist das feste Schema ababbcbcc wesenseigen, die Akzentuierung der Reimwörter ist notwendiger Bestandteil ihres inneren Zusammenhalts. Wir haben bei der Rhythmusdarstellung der Strophen IV. viii - x (Schema, S.[197]) den Reimsilben stets eine Hebung zuerkannt, weil sie zumeist auch aufgrund ihres Eigengewichts eine Akzentuierung im jambischen Schema verdienen. Und dennoch haben die Reimsilben vor allem der Verse IV.viii.7 - x.3 erheblich an Nachdruck eingebüßt gegenüber Versen ohne derart häufiges Enjambement. Allgemein läßt sich nämlich feststellen: Gebührt den reimtragenden Silben ohne anschließenden Zeilensprung in der Regel die ausgeprägteste Tonstelle im Vers, weil die Pause zum Nachklingen der Laute gegeben ist, so zählen sie bei auftretendem Enjambement zu den schwächsten Hebungen. Denn es geht nicht an, sie so stark zu artikulieren, wie es zur Hervorhebung der strophenbindenden Reimfunktion nötig wäre, wenn dabei die Sinnzusammenhänge beinträchtigt oder gar zerrissen werden.

" ... I twine
My hopes of being remember'd in my line
With my land's language: ..."
(IV. ix. 4-6)

Das Verständnis dieser Aussage zwingt, dem Satzbau folgend, zum Überspielen der Zeile und läßt ein zur Markierung der Reime hinreichend langes Verweilen der Stimme auf "twine ... line" nicht zu. Damit verlieren die Reime quantitativ an Wert und können ihrer Aufgabe nicht mehr gerecht werden (S.[204]).

Doch wenden wir uns dem zweiten Argument zu, das für den Verlust des Verscharakters der Sprache in vielen Strophen von Teil B spricht. Zwar vermag das Enjambement den Fluß der Sprache zu fördern, aber nur dann, wenn nicht wie in Strophe IV.ix Sinneinschnitte im Innern von Folgezeilen immer wieder ein Absetzen der Stimme erzwingen. Was der Dichter an Sprachfluß durch Enjambement zu gewinnen scheint, heben Binnenzäsuren, wo sie gehäuft auftreten, wieder auf. Der Eigenwert der Zeile geht verloren, wiederum verbunden mit einer Schwächung der

Reimquantitäten (S.149ff.). Für den Rhythmus bedeuten Binnenzäsuren: Abbrechen, Einhalten, Neuansetzen innerhalb einer weitgehend alternierenden Folge von Senkung und Hebung, im Extrem also Auflösung des jambischen Schemas, zumindest aber Unruhe, Brechung, Uneinheitlichkeit.

Das rhythmische Grundkonzept der Spenserstanze ist, und damit erfassen wir das dritte Argument, ferner gefährdet durch Byrons mangelnde sprachliche Disziplin, durch seinen Hang zu a-jambischem Sprechen. In den zitierten Versen finden sich neben vier regulären Auftaktinversionen (IV.viii. 6 - 7; x. 5 - 6) vier echte Verstöße gegen das jambische Prinzip. Es handelt sich dabei um ohne Ausgleich aufeinanderprallende Doppelhebungen "' lánd's lánguage ... tóo fónd" (ix.6), "ún bódied" (ix.4) und die Doppelsenkung "if my fáme" im Auftakt von ix.8. Auf die jede jambische Verssprache empfindlich störende Wirkung solcher Unebenheiten haben wir bereits in einem Exkurs nachdrücklich hingewiesen (S.19ff.).

Aus unserer Analyse des Strophenkomplexes IV.viii - x, den wir als stellvertretend für die Gruppe der rhythmisch leichteren Stanzen in den Cantos III und IV gewählt haben, ergibt sich als Fazit: Der außerordentliche Schwung der Gedanken spiegelt sich ungebrochen in Byrons Sprache, die um der Spontaneität der Aussage willen vorgegebene Maßstäbe der Strophe und des Verses nicht mehr beachtet. Stanzen laufen ineinander über; Verse tun es auch oder zerbrechen durch Binnenzäsuren; die Reime sind überfordert.

6. Zerbrechen der Stanze unter subjektiver Sprachgebung

Zeigt sich in den Strophen IV.viii - x der Satzbau noch intakt, so weist ein letztes Beispiel aus Childe Harold's Pilgrimage nach, wie die Exaltiertheit des Gefühls auch auf diesem Sektor zu vollständiger Auflösung führen kann. - Byrons Gedanken entzünden sich, wie oft in seinem Epos, an historischen Stätten, in diesem Falle an einer der Kultstätten Roms. Byron bietet dazu als Anmerkung:[212]

"'Though plundered of all its brass, except the ring which was necessary to preserve the aperture above; though exposed to repeated fires; though sometimes flooded by the river, and always open to the rain, no monument of equal antiquity is so well preserved as this rotundo. It passed with little alteration from the Pagan into the present worship; and so convenient were its niches for the Christian altar, that Michael Angelo, ever studious of ancient beauty, introduced their design as a model in the Catholic church.'"

In "Spenserstanzen" gefaßt, bietet sich der gleiche Gegenstand dann folgendermaßen dar:

"Simple, erect, severe, austere, sublime -
Shrine of all saints and temple of all gods,
From Jove to Jesus - spared and blest by time;
Looking tranquillity, while falls or nods
Arch, empire, each thing round thee, and man plods
His way through thorns to ashes—glorious dome!
Shalt thou not last? Time's scythe and tyrants' rods
Shiver upon thee - sanctuary and home
Of art and piety - Pantheon! - pride of Rome!"
(IV.cxlvi. 1 - 9)

Wir empfinden die Strophe als den höchst subjektiven Hymnus eines außergewöhnlich sensiblen Dichters auf "Pantheon - pride of Rome" (9).

212) Poetical Works of Byron, a.a.O., 890.

Erst im Alexandriner nennt Byron den Gegenstand seiner Apotheose. Neun Verse sind eine einzige Anrede des zu feiernden Doms: "Simple, erect, severe, austere, sublime" (1) - so entsteht in gerafftester Aussage das äußere Bild des "temple of all gods / From Jove to Jesus..." (2 - 3), des Monuments der allumfassenden Götterverehrung im alten Rom. "... spared and blest by time ..." (3) steht unberührt der "glorious dome" (7) inmitten der Vergänglichkeit anderer Werke und menschlichen Strebens (5 - 6). "Time's scythe and tyrant's rods shiver upon thee ..." (7 - 8), nicht Zeit noch Gewalt können das Pantheon erschüttern.

Das Mittel der Apostrophe stellt, seiner Funktion nach, ein persönliches Verhältnis zwischen Dichter und besungenem Gegenstand her, es führt zur Verinnerlichung und Verlebendigung der Aussage. Und so wie in IV. cxlvi findet Byron fortwährend und in allen Cantos in Childe Harold's Pilgrimage die Verbindung zwischen sich und seinem Thema. Wir brauchen uns nur der schon zitierten Stanzen zu erinnern, um darin ein Kontinuum seiner dichterischen Haltung zu erkennen: "' Ferrara! in thy streets ... (IV.xxxv.1); Ada! sole daughter of my ... heart ... (III.i.2); Oh night, ... Most glorious night ... (III.xcii.1 und xciii.1); And thou ... great Nemesis ... (IV.cxxxii.1-2); Arise, ye Goths ... (IV.cxli.9); Ah! Spain! how sad will be thy reckoning day ... (I. lii.7); Conqueror and captive of the earth art thou ... Oh more or less than man ... (III.xxxvii.1 und xxxviii.1) '." Diese Linie ließe sich nahezu unbegrenzt verlängern.

Es liegt auf der Hand, daß durch die subjektive Bindung des Dichters an die Gegenstände der Darstellung: Ozean, Gebirge, Nacht, Natur - Länder, Städte, historische Denkmäler, Menschenwerk - Figuren des Mythos, geschichtliche Gestalten, der Mensch - Zeit und Vergänglichkeit - Einsamkeit - ständig der Ton romantischen Überschwangs, zuweilen ekstatischer Begeisterung über den Strophen schwebt. Byrons Engagement in den Erzählgegenstand kann dann sprachlich bis zur Auflösung der regulären Syntax führen. An ihre Stelle tritt ein Schwall von Satzbrocken. Es erscheinen in Verdichtung der Aussage Reihungen verschiedenster Art und Wertigkeit, die in IV.cxlvi durch einheitlichen Bezug auf den apostrophierten Gegenstand zusammengehalten werden.

Der Rhythmus dieser Stanze wirkt übersteigert in seinem Schweregrad (Inversionen, Alliterationen, Reihungen, Häufung knapper, nachdruckstarker Aussagen), gebrochen in seinem Fluß (Aufgabe der Verseinheit durch häufige Binnenzäsuren, Auflösung des Alexandriners) und weit entfernt von korrekter Erfüllung des jambischen Prinzips (a-jambische Sprache). Im Überschwang der inneren Anteilnahme Byrons zerbirst die Sprache.

Strophe IV.cxlvi ergreift den Leser durch den faszinierenden Schwung ihrer Aussage; allerdings wird es kaum gelingen, in ihr jene weite Stanzenform wiederzuerkennen, die Spenser sich für episch breites und gemessenes Erzählen geschaffen hatte. Zu viele ihrer Chrakteristika sind in Childe Harold's Pilgrimage überspielt, modifiziert, aufgehoben - und zwar in beiden Teilen des Epos, wenn auch im einzelnen mit unterschiedlicher Akzentsetzung.

Abschnitt III: Ergebnis der Betrachtungen zur Spenserstanze in Childe Harold's Pilgrimage

Byrons Childe Harold's Pilgrimage ist ein Epos von vier Cantos in Spenserstanzen, aber - wie nichtssagend und sogar verfälschend ist diese globale Aussage, soweit es die Strophenform betrifft! Denn wie kaum eine andere Form in der englischen Dichtung erscheint die Stanze der Faerie Queene an die Person ihres Schöpfers und an seine Art der Strophenerfüllung in Englands erstem Nationalepos gebunden. Unsere Untersuchungen zu Byrons Handhabung der Stanze haben ergeben, daß der Hauptvertreter subjektiven Dichtens in der englischen Romantik sich in allen entscheidenden Zügen seiner Strophentechnik im Gegensatz zu Spenser befindet.

Byron übernahm die Fiktion des "Childe Harold" in bloßer Anlehnung an Spensers Ritterepos, ohne ihr innere Notwendigkeit zu verleihen. Und er drängte sie sehr bald immer weiter zurück, weil sie sich seinem spontanen Denken und Dichten in den Weg stellte. Wie Byron die persönliche Bindung an die Titelgestalt seiner Cantos fehlte, so bediente er sich auch der Spenserstanze ohne wirkliche Beziehung zu ihr und ohne von den dargestellten Möglichkeiten dieser ausladenden epischen Form durchdrungen zu sein. Es ist nicht einmal sicher, ob er sich ihrer überhaupt bewußt war. Auf jeden Fall erhält die Spenserstanze in Childe Harold's Pilgrimage eine so charakteristisch Byronsche Prägung, daß von ihren spezifischen Eigenheiten in der Faerie Queene im Grunde nur noch Anklänge übrig geblieben sind.

Die innere Gliederung der Stanze bei Byron ist zunächst außerordentlich kleinschrittig, in der Klassizismus-Nachfolge von autonomen Einzelzeilen und Couplets bestimmt (Teil A). Ihre Strukturierung wird erst weiträumiger mit den Cantos III und IV (Teil B), ohne allerdings die ausladende Satz- und Gedankenführung der Faerie Queene zu erreichen. Durch die ungewöhnliche Zunahme des Enjambements in Teil B gewinnt der vorher kurzatmige Sprachduktus an Weite und Großzügigkeit, wenngleich parallel dazu mit dem ebenso krassen Anwachsen der Binnenzäsuren ein starkes Element der Strophenbrechung Eingang findet. Solche nachhaltigen Sinneinschnitte im Innern der Verse, statt an ihrem Ende,

beeinträchtigen den Zusammenhang der Strophe, sie wirken vers- und stanzenzersetzend, wenn sie gehäuft und vor allem in Verbindung mit Zeilensprung auftreten. Denn Spensers kunstvolles System strophenbindender Reime verliert durch sie erheblich an Klangstärke und somit auch an rhythmischem Wert.

Die Funktion des Alexandriners bei Spenser als einer Beschwerung des Stanzenendes in metrischer, rhythmischer und inhaltlicher Beziehung wird in Childe Harold's Pilgrimage aufs Ganze gesehen nicht erfüllt. Beherrschend ist stattdessen die vielfältige Beschwerung des Strophenauftakts. Das geschieht etwa durch emphatische Apostrophierung des Erzählgegenstandes, durch erzähltechnische Einschübe, im Zusammenhang mit Strophenenjambement oder in der Mehrzahl der Fälle durch die Vorwegnahme einer sentenzartig formulierten These, die dann im Strophenkörper erläutert, ergänzt, widerlegt wird. Byrons Stanzen erhalten so, wieder im Gegensatz zu Spenser, ein Gedanken- und Spannungs-Gefälle vom zentralen Punkt der Aussage am Strophenanfang hin zum Alexandriner, der nur selten inhaltlich eine Antiklimax bildet, sondern meist nur abfängt und auslaufen läßt. Damit wird der Langzeile am Strophenende die Berechtigung für ihre formale Sonderstellung entzogen. Auftaktbeschwerungen gehen oft einher mit scharfen Zäsuren bereits in der ersten oder zweiten Zeile der Strophe, was wiederum deren Zusammenhalt in keiner Weise fördert.

Letzter Beweis für Byrons Nichtachtung des Alexandriners als Charakteristikum der Stanze sind zahlreiche gespaltene Schlußzeilen, bei denen nur die zweite Hälfte ein Gegengewicht zu den Aussagen im Strophenkörper bilden soll, während die erste syntaktisch im Verband von Zeile 8 bleibt. Hier wie fast stets, wenn Binnenzäsuren im Spiel sind, setzt Byron sich über das Prinzip von der Geschlossenheit des Verses hinweg. Die Auflösung des Alexandriners in Kurzverse in Einklang mit seiner weitgehenden Entfunktionalisierung führt schließlich im Canto IV folgerichtig zum Verlust des Strophencharakters. Stanzen laufen inhaltlich und syntaktisch ineinander über, und es entstehen Strophenfolgen, die eher eine neue epische Großform darstellen, denn als Spenserstanzen zu erkennen sind.

Alle Ergebnisse unserer Strukturanalysen weisen also die Tatsache nach, daß Byron die Spenserstanze eigentlich nur als metrisches System von acht fünfhebigen Jamben mit Schlußalexandriner und dem Reimschema ababbcbcc übernommen hat, daß aber die Art seiner Strophenbehandlung von der Spensers völlig differiert. Unsere Bilanz der Rhythmusuntersuchungen vertieft diese These und zeigt die mutmaßlichen Ursachen für dieses Verhalten.

In den Stanzen beider Teile von Childe Harold's Pilgrimage bezeichnen wir den Rhythmus als im Vergleich zur Faerie Queene sehr nachdruckschwer und weitgehend von den Hebungen her bestimmt, wobei sich im Teil B der Anteil rhythmisch weniger schwerer Stanzen allerdings etwas vergrößert. Rhythmisches Gleichmaß, ein Fließen im Spenserschen Sinne, wird in Teil A durch die extreme Aufsplitterung der Langstrophe in Einzelelemente sowie durch die Schwere der sprachlichen Füllung verhindert. In den letzten Cantos zeigen sich Ansätze zu ausgeprägterem Sprachfluß durch eine großzügigere Gliederung und durch Byrons Enjambementtechnik. Und dennoch bewirken auch hier die fehlerhafte Gestaltung der Reime, das Ausmaß an Verstößen gegen das jambische Versprinzip und jetzt vor allem die Unzahl von Binnenzäsuren, daß der Versrhythmus weiterhin unruhig, vielfach gebrochen, uneinheitlich erscheint. Zuweilen gleicht die Sprache im Teil B eher einer stark rhythmisierten Prosa, die keine fest einzuhaltenden Prinzipien kennt, als jambischer Verssprache, die durch sie gekennzeichnet ist. Ein geschlossener Gesamteindruck des Rhythmus, der mit Kriterien der Versanalyse meßbar wäre, ist ebenso wenig nachweisbar, wie es eine straffe inhaltliche Konzeption in Childe Harold's Pilgrimage gibt.

Wie die Struktur der Stanzen so ist auch ihre rhythmische Erfüllung spezifisch Byronsch: Sie erscheinen typisch für einen Dichter, dessen Sehen, Empfinden, Denken - und Dichten impulsiv und höchst ich-bestimmt sind, sich inhaltlich keinen Konventionen unterwerfen wollen, dessen Sprache sich folgerichtig nur mühsam und oft gar nicht mehr den Gestaltungsgesetzen einer dichterischen Form fügt. Byrons überschwengliches Engagement in seinen jeweiligen Erzählgegenstand kann bis zur Auflösung der Syntax in einander emphatisch steigernde Satzbrocken führen und Vers- und Strophe- überrollen. Seine formensprengende

Aussage und Gestaltungsweise in Childe Harold's Pilgrimage ist Ausdruck subjektivsten Dichtens, dem die Unmittelbarkeit des Gefühls und seine sprachliche Fixierung Vorrang zu haben scheinen vor Gesichtspunkten der Formerfüllung.

Byrons Epos erzielt seine Wirkung also kaum aus der künstlerischen Bewältigung einer dichterischen Form, sondern wesentlich aus der Begeisterung eines jungen Dichters, die sich durch faszinierenden sprachlichen Schwung dem Leser mitteilt.

Teil C: Die Spenserstanze bei John Keats

Kapitel 1: Die Spenserstanze bei John Keats - vor 1819

Während bei Edmund Spenser und George Gordon Lord Byron die Spenserstanze nur in jeweils einem, allerdings entscheidenden ihrer Werke in Erscheinung trat, wenden wir uns mit John Keats (1795 - 1821) einem Dichter zu, den diese Strophenform in verschiedenen Phasen seiner kurzen Schaffenszeit beschäftigt hat. Wir dürfen also hoffen, im Falle von Keats eine gewisse Entwicklung in der Behandlung der Stanze über mehrere Stufen hinweg zu ermitteln. Als aufschlußreich wird sich ferner die Tatsache erweisen, daß nach den Epen The Faerie Queene und Childe Harold's Pilgrimage mit ihrer Weite in Raum, Zeit und Gedanklichkeit die Spenserstanze von Keats für dichterische Kurzformen mit entsprechend begrenzter Aussage-Weite verwandt wurde. Wir finden sie als Versuch eines lyrischen Gedichts Imitation of Spenser, als romantische Verserzählung The Eve of St. Agnes, als Versuch einer Verssatire: The Cap and Bells. [213]
Die Strophe der Faerie Queene scheint für junge Dichter von eigentümlicher Anziehungskraft gewesen zu sein. Denn ähnlich Byron befaßt Keats sich außerordentlich früh mit ihr. Wenn auch das vierstrophige Imitation of Spenser von den Herausgebern unterschiedlich datiert wird - die Angaben schwanken zwischen 1812 und Frühjahr 1814 - so gilt es doch als Erstling des jungen Romantikers, der sich vorher, noch als Schüler, nur an einer Übersetzung der Aeneis ins Englische versucht hatte. [214] Der ersten Beschäftigung mit der Spenserstanze folgt im Januar 1819, dem wohl schöpferischsten Jahr seines Wirkens, The Eve of St. Agnes, eine Verserzählung von 42 Spenserstanzen, die in ihrer sinnenfreudigen Atmosphäre und intensiven Bildhaftigkeit zu den schönsten Werken des Dichters und der englischen Dichtung überhaupt gehört. Noch im gleichen Jahr hat Keats die Erzählung zu der Fassung überarbeitet, auf die sich unsere Untersuchungen stützen. 1819 ist zugleich das Jahr seiner berühmten Oden:

213) The Poetical Works of John Keats, ed. H.W. Garrod, Oxford Standard Authors, London (1962[4]) - 20; 195 - 206; 316 - 338. Alle Belege zu Keats sind dieser Ausgabe entnommen.

214) Die biographischen Angaben zu Keats stützen sich auf:
A. Lowell, John Keats, London (1925), 2 Bde., und vor allem auf:
W. Jackson Bate, John Keats, London (1963).

Ode to Psyche, Ode to Nightingale, To Autumn, Ode on a Grecian Urn, Ode to Idolence. Nach diesem Höhepunkt in seinem dichterischen Schaffen sieht das folgende Jahr 1820 den kaum Fünfundzwanzigjährigen bereits ernstlich von Krankheit bedroht. Seine unglückliche Liebe zu Miss Fanny Brawne, unter der er unsagbar leidet und deren Ausstrahlungen immer wieder in seinen Gedichten spürbar werden, ist noch immer unerfüllt. Hinzu kommen widrige wirtschaftliche Verhältnisse, so daß Keats sich gezwungen sieht, es mit journalistischer Arbeit an verschiedenen periodicals zu versuchen. In dieser Zeit der Depression und des inneren Zerrissenseins entsteht mit The Cap and Bells; or, The Jealousies sein drittes Werk in Spenserstanzen, zugleich die letzte, Fragment gebliebene Arbeit seines Lebens. Spenserstanzen stehen also am Anfang seines Schaffens, in dessen Zentrum und an seinem Ende.

So oft sich Keats in seinem umfangreichen Briefwechsel zur eigenen Dichtung äußert, über die Gründe zur Wahl der Spenserstanze verlautet nichts. Mag es bei dem siebzehnjährigen Jüngling die im Titel des Gedichts eingestandene imitation des großen Elisabethaners gewesen sein und bei dem traumhaft-unwirklichen The Eve of St. Agnes der tiefe Eindruck erneuter Spenserlektüre. Für die Verwendung der Stanze zur literarischen Satire findet sich kaum eine Begründung, es sei denn jene, daß die Form bereits Parodie sei. Dafür gibt es aber - gerade nach Keats' sehr ernsthafter Beschäftigung mit der Stanze in The Eve of St. Agnes - keinen Anhaltspunkt. Immerhin müssen wir die Spenserstanze, wenn wir uns auf Keats' Verserzählung beziehen, neben dem heroic couplet (Endymion, Lamia, Epistles) und neben den reimlosen fünfhebigen Jamben (Hyperion, Dramenfragmente) zu seinen bevorzugten Formen dichterischer Aussage rechnen.[215]

Von der Imitation of Spenser als von einem eigenständigen, bereits spezifisch Keatsschen Gedicht zu sprechen, ist nur sehr bedingt zulässig, da Keats in vielerlei Hinsicht Spenser und den Spensernachahmern des

215) Die Works enthalten noch eine einzelne Spenserian Stanza, written at the close of Canto II, Book V, of 'The Faerie Queene', und drei Strophen eines "humorous character sketch", betitelt Character of Charles Brown. Letztere lassen darauf schließen, daß Keats' Haltung zur Spenserstanze doch nicht ausschließlich ernsthafter Natur war. — Poetical Works of John Keats, a.a.O., 392 f.

18. Jahrhunderts verpflichtet ist. Keats hatte sich gegen Ende seiner Schulzeit unter Anleitung seines Lehrers und Freundes Charles Cowden Clarke neben Shakespeare und Milton besonders intensiv mit der Faerie Queene vertraut gemacht. Er 'durcheilte' Spensers Epos "as a young horse would through a spring meadow - ramping", und Lord Houghton kommt 1848, ausgehend von Äußerungen Clarkes, zu der Auffassung: "It was the Faerie Queene that awakened his genius. In Spenser's fairy-land he was enchanted ... till enamoured of the stanza, he attempted to imitate it, and succeeded ..." [216])

Imitation of Spenser

"Now Morning from her orient chamber came,
And her first footsteps touch'd a verdant hill;
Crowning its lawny crest with amber flame,
Silv'ring the untained gushes of its rill;
Which, pure from mossy beds, did down distill,
And after parting beds of simple flowers,
By many streams a little lake did fill,
Which round its marge reflected woven bowers,
And, in its middle space, a sky that never lowers.

There the king-fisher saw his plumage bright
Vieing with fish of brilliant dye below;
Whose silken fins, and golden scales' light
Cast upward, trough the waves, a ruby glow:
There saw the swan his neck of arched snow,
And oar'd himself along with majesty;
Sparkled his jetty eyes; his feet did show
Beneath the waves like Afric's ebony,
And on his back a fay reclined voluptuously.

Ah! could I tell the wonders of an isle
That in that fairest lake had placed been,
I could e'en Dido of her grief beguile;
Or rob from aged Lear his bitter teen:
For sure so fair a place was never seen,
Of all that ever charm'd romantic eye:
It seem'd an emerald in the silver sheen
Of the bright waters; or as when on high,
Through clouds of fleecy whithe, laughs the cœrulean sky.

And all around it dipp'd luxuriously
Slopings of verdure through the glossy tide,
Which, as it were in gentle amity,
Rippled delighted up the flowery side;
As if to glean the ruddy tears, it tried,
Which fell profusely from the rose-tree stem!
Haply it was the workings of its pride,

216) C.L. Finney glaubt, in diesem frühen Gedicht bereits den "creative poet" herauszuspüren; C.L.Finney, The Evolution of Keat's Poetry, Cambridge, Mass. (1936), 2 Bde., I, 33.

In strife to throw upon the shore a gem
Outvieing all the buds in Flora's diadem."

Keats' kleines Gedicht enthält die Vorstellung einer morgendlichen Idyllandschaft, die in ihren Einzelzügen - dem grünen Hügel, dem silbern fließenden Bächlein, Blumen, Bäumen, Vögeln - den Lustorten der Faerie Queene außerordentlich nahekommt, insbesondere aber an Spensers Schilderung des "Bower of Bliss" (FQ, II.xii) erinnert. H.Viebrock[217] geht von dieser Tatsache aus und verweist auch auf die stark an Spenser erinnernde stilisierte Darstellungsweise mit vielen konventionellen Bildern und Details ("orient chamber, verdant hill, lawny crest, mossy beds ..." i. 1-5). Während jedoch die Lustorte der Faerie Queene in den Verlauf der Handlung als deren Hintergrund eingebaut sind und so von Spenser funktionalisiert wurden (S.36ff.), läßt Keats das Bild des in die zauberisch friedliche Landschaft eingebetteten Sees um seiner selbst willen vor uns erstehen. Dieser zweckfreien Darstellung von Schönem, wie sie sich hier in Keats' erstem Gedicht ankündigt, werden wir in The Eve of St. Agnes noch besondere Aufmerksamkeit widmen müssen.

Nach der antikisierenden Eröffnung des Gedichts, "Now Morning from her orient chamber came" (i.1), folgt der Leser der Vision des Dichters, und in ihm reiht sich Vorstellung an Vorstellung. Der Blick schwift von der aufgehenden Sonne über den flammenden Hügel, das Bächlein entlang, durch Wiesen hindurch bis hin zum See, in dem sich der Himmel spiegelt (i.). Syntaktisch füllt Keats die Strophe mit einem einzigen Satzgefüge, das sich ohne scharfe Schnitte vom Auftakt der Strophe zu ihrem Ende hin windet, wenn wir von den kaum hemmenden Semikola in den Versen 2 und 4 einmal absehen. Dabei verknüpft Keats mit Hilfe von zwei Partizipialkonstruktionen (i. 3-4) und von gar drei Relativsätzen (i.5-9) die einzelnen Bilder so miteinander, daß sie wie die Glieder einer offenen Kette erscheinen. Diese Art der Verknüpfung von Einzeleindrücken zu einem Gesamtbild setzt er auch in Stanze ii fort, wenngleich unser Augenmerk noch nicht so sehr auf den See als Ganzes, sondern mehr punktuell auf wenige Lebewesen in ihm und auf dem Wasser gelenkt wird ("king-fisher, fish of brilliant dye, swan ... "). Als phantasievolle Krönung dieser ebenfalls geschlossenen Stanze wirkt der

217)H. Viebrock, "Entwicklung und Wandlung des Topos 'locus amoenus' bei Keats ",Anglia, 74 (1956), 66 - 101.

Alexandriner mit dem unwirklichen Bild "... on his back a fay reclined voluptuously." Die Einheitlichkeit dieser beiden Strophen resultiert einmal aus der verhaltenen Gliederung, aber auch aus dem fast ungestört fließenden Rhythmus, beides Faktoren, wie wir sie von Spenser her kennen. Am eindrucksvollsten bindet aber vielleicht die Anhäufung intensiver Farbimpressionen, teilweise hervorgerufen vom Inhalt der einzelnen Vorstellungen unmittelbar ("morning, lawny crest, gushes of its rill, mossy beds, lake, king-fisher, swan, snow, ebony"), zum anderen aber durch direktes Nennen der Farben ("verdant, amber, silv'ring, bright, brilliant, silken, golden, ruby"). Auch dieser Aspekt des frühen Gedichts wird uns in The Eve of St. Agnes wieder begegnen.

Der junge Keats versucht also, ganz im Sinne einer Imitation of Spenser, die Atmosphäre dieses locus amoenus möglichst dicht erstehen zu lassen; und wiederum wie Spenser überzieht er seine Strophen mit einem dichten Geflecht von Assonanzen. Die erste und stärker noch die zweite Strophe wird klanglich ganz von hellen i-Lauten aller Schattierungen und Quantitäten bestimmt, besonders markant in den Zeilen ii.1-3 und 7-9. Der b-Reim ("below - glow - snow - show") und einige andere dunkle Vokale im Strophenninnern scheinen das Strahlen und Leuchten dieses Morgens kontrastierend eher zu verstärken als zu schwächen.

Wir sehen in den beiden ersten Stanzen, wie ein junger Dichter, offenbar ganz im Banne Spensers, einfühlsam stilisierte Landschaft nachahmt. Dieser Eindruck bleibt bis zum Ende des Gedichts bestehen. Doch bricht mit dem "Ah! could I tell ..." der dritten Strophe offenbar ein neuer Ton in diese unwirkliche Welt ein. Unvermittelt erscheint das dichterische I, und die dargestellte Szenerie, ergänzt durch das Bild der Insel im See, wird in ihrer Wirkung eben darauf bezogen (iii.1-2). "Ah! could I tell..." ist wohl nicht gleichzusetzen mit den rhetorischen Ausrufen des unbeteiligten Erzählers in der Faerie Queene, der sich um stärkere Glaubwürdigkeit seiner Aussagen bemühte (S. 88). Aus dieser Strophe scheint vielmehr ein erstes Durchbrechen oder - zurückhaltender noch - ein erstes Durchschimmern persönlichen Gefühls zu sprechen, das auch durch die nun wieder traditionellen Bezüge zu "Dido" und "aged Lear" (iii.3, 4) nicht verwischt wird; denn mit "For sure so fair a place was never seen, / Of all that ever charm'd romantic eye" (iii.5-6) vertieft der Dichter die

Wirkung des nur Vorgestellten auf sich selbst. Hinter der Unverbindlichkeit der dargestellten Szenerie kommt - zögernd - der Dichter zum Vorschein. An dieser Stelle, so meine ich, geht Keats über Spenser hinaus.

Mit der vierten Strophe beendet Keats das Gedicht, nun ganz wieder konventionell, indem er in erneuter Steigerung die einzigartige Schönheit der Szenerie in einem Schlußbild zusammenfaßt:
"Outvieing all the buds in Flora's diadem." (iv.9) Auch hier erhält der Alexandriner echte Funktion.

Imitation of Spenser ist ein Jugendgedicht von John Keats, dichterisch sicher nicht sehr bedeutend, da ihm trotz einiger Ansätze die eigene Note fehlt, auch was die Aussage angeht. Allerdings bleibt festzuhalten, daß Spensers Ton und seine Art, die Stanzen zu erfüllen, in vielen Punkten treffend nachgeahmt sind.[218] Imitation of Spenser ist im Rahmen dieser Arbeit deshalb wichtig, weil es Keats' einzige ernsthafte Beschäftigung mit der Spenserstanze vor The Eve of St. Agnes ist und weil dessen Schönheit und dichterische Originalität vor diesem noch unvollkommenen Hintergrund um so deutlicher hervortritt.

[218]) W. Jackson Bate glaubt weniger an eine direkte Spensernachahmung bei Imitation of Spenser als daran, daß Keats' Verstechnik noch ganz dem 18. Jahrhundert verhaftet sei, den Spenserstanzen, wie sie J. Thomson, W. Shenstone, und später J. Beattie, R. Burns, L. Hunt u.a. aufgefaßt hatten.
W. Jackson Bate, The Stylistic Development of Keats, London (1958), 189 ff.

Kapitel 2: Die Spenserstanze in The Eve of St. Agnes

Wie wir bereits bei der Faerie Queene und bei Childe Harold's Pilgrimage herausgestellt haben, ist die Strophenform dieser Epen kaum und schon gar nicht in einer einigermaßen umfassenden Weise auf ihre dichterische Erfüllung hin untersucht worden. Für The Eve of St. Agnes liegt dagegen der Versuch von W. Jackson Bate vor, im Rahmen von Keats' stilistischer Entwicklung überhaupt auch seine Handhabung der Spenserstanze aufzuschlüsseln. [219] Bate analysiert im Rahmen seiner Zielsetzung, der "stylistic development", den Wortschatz von The Eve of St. Agnes auf latinisiertes Wortgut und auf Häufigkeit und Art der sinntragenden Wortarten; [220] er ermittelt exakt das Ausmaß von Parallelismen, Wiederholungen, antithetischen Wendungen, Reihungen ..., [221] in der Regel aber, ohne Schlüsse für die Aussagekraft solcher Stilmittel zu ziehen oder ihre Funktionen im Zusammenhang der Fundstellen aufzuweisen. Dennoch sind diese Ausführungen zu Keats' Stil wertvoll und hilfreich für das Verständnis von The Eve of St. Agnes. Bates Aussagen zur Stanze allerdings, müssen mit kritischer Zurückhaltung aufgenommen werden und bedürfen in Teilen der Richtigstellung.

Auch Bate sieht den Ursprung der Spenserstanze in der MonkesTale-Oktave Chaucers, an die ein Alexandriner angefügt wurde, und führt aus:

"In his treatment of the stanza, Spenser tended to adhere to its natural quatrain division: he frequently placed a full-stop after the first quatrain, abab, another almost as frequently after the second interlacing quatrain, bcbc." [222]

Bei diesem Sachverhalt ist, Bate zufolge, der Alexandriner jedoch nicht notwendigerweise syntaktisch selbständig, da beide Zäsuren (nach Vers 4 und 8) nicht unbedingt in einer Stanze gleichzeitig auftreten müssen. Für die ersten vier Cantos der Faerie Queene (I.i - iv.) ermittelt Bate in rund 38% der Stanzen eine Zäsur nach der vierten und in etwa 30% einen Einschnitt nach der achten Zeile. (Eine Nachprüfung korrigiert den zweiten Wert auf lediglich 23%). Die Spensernachahmer des 18. Jahrhunderts hätten diese 'Tendenz' Spensers in verstärktem Maße aufgegriffen, was bei

219) W.J. Bate, a.a.O., 91 - 117.
220) W.J. Bate, a.a.O., 91 - 96.
221) W.J. Bate, a.a. O., 97 - 101.
222) W.J. Bate, a.a. O., 190 f.; sinngemäß auch: 102.

James Beattie im ersten Canto seines Minstrel schließlich dazu geführt habe, daß 75% seiner Stanzen eine Zäsur nach Vers 4 erfahren. Und - jetzt erfolgt die Anwendung der These auf Keats - auch The Eve of St.Agnes (wie Imitation of Spenser) bewege sich mit fast 48% bzw. 33% der Strophen noch ganz auf dieser Linie der Gliederung der Strophe in quatrains.

Die wenig plastische Wiedergabe dieser Zahlenverhältnisse ist nötig, um Bates Aussagen von verschiedenen Seiten her zu widerlegen. Zunächst ist es eine falsche Ausgangsthese, von einer "natural quatrain division" zu sprechen, da der Stanzenkörper schon in Chaucers Monkes Tale eine geschlossene Oktave war und keine Reihung von zwei Quartetten (S. 17). Sodann erscheint Bates Untersuchung nur der Cantos I.i - iv. der FQ weder hinsichtlich der Zahl der Stanzen noch in Bezug auf ihre Streuung im Epos als repräsentative Basis für Vergleiche mit späteren Dichtungen ausreichend. Unsere eigenen Strukturanalysen zu den Stanzen der Faerie Queene stehen dementsprechend Bates Ergebnissen entgegen (S. 29ff.). - Drittens, und hier liegt wohl das entscheidende Argument, können Zäsuren nach den Versen 4 und 8 für Bates Theorie nur dann objektiv von Bedeutung sein, wenn sie die einzigen Sinneinschnitte innerhalb der Stanze sind, wenn nicht darüberhinaus noch an anderen Stellen Unterbrechungen im Satzfluß auftreten. Darum verfehlen Bates Angaben zu Beattie den Charakter der Minstrel-Stanzen völlig; denn Beattie unterliegt sehr stark dem Zwang zum syntaktischen couplet und unterbricht fast durchweg nach zwei Zeilen den Erzählfluß, um neu anzusetzen. Seine Stanzen sind ungemein vielgliedrig und bestehen in keiner Weise aus zwei in sich geschlossenen Zeilenblöcken mit einem Alexandriner am Schluß. - In The Eve of St. Agnes gliedert sich schließlich nicht eine Stanze einzige nach dem Schema 4 - 4 - 1 Zeilen. Aus dieser Auseinandersetzung mit W. J. Bate wird deutlich, welche Fehldeutungen eine Untersuchung hervorbringen kann, wenn sie eine vorgefaßte These schematisch auf andere, der Form nach vergleichbare Werke anwendet.

Die neuerliche Analyse der Stanzen von The Eve of St. Agnes ist notwendig, um richtigzustellen, soweit Bates Ergebnisse nicht zutreffen, und um zu ergänzen, wo er nicht analysiert hat (Sprach- und Versrhythmus, Reime, Klangreichtum ...). Sie ist auch deshalb sinnvoll, weil eine überwiegend statistische Erfassung verstechnischer Erscheinungen nicht befriedigt, wenn keine Folgerungen für ihre inhaltliche Gestaltung daraus gezogen

werden. Im übrigen soll, wie schon bei Spenser und Byron, versucht werden, die Einzelaspekte der Strophenerfüllung durch Keats aufeinander zu beziehen und ihr eben für The Eve of St. Agnes spezifisches Zusammenwirken aus dem Text herauszuarbeiten. Dabei will ich um der Geschlossenheit des Bildes willen von einer ständigen Konfrontierung meiner Ergebnisse mit denen von Bates absehen.

C.L. Finney untersucht in seinen Analysen zu The Eve of St. Agnes vornehmlich die Herkunft von Motiven; er versucht, Keats' Bilderfülle nach Sinnesbereichen zu ordnen, und folgt bei seinen Deutungen dem Verlauf der romance. Metrische Fragestellungen im Sinne unserer Arbeit werden von Finney nur gestreift.[223)]

Zum besseren Verständnis der folgenden Abschnitte erscheint es angebracht, vorweg Ort, Zeit und Verlauf des Geschehens in The Eve of St. Agnes knapp zu skizzieren und das Gedicht in seinen Charakteristika gegen die Faerie Queene und Childe Harold's Pilgrimage abzusetzen. - The Eve of St. Agnes ist ein Gedicht von nur 42 Stanzen, also weit kürzer, aber auch geschlossener als die beiden Epen Spensers und Byrons. Daraus ergeben sich naturgemäß Konsequenzen für die Erfüllung der Stanze. In einer Atmosphäre bitterer äußerer Kälte ist das Mädchen Madeline umgeben vom Trubel eines Festes auf dem Schloß, der sie aber nicht berührt. Sie harrt des "Eve of St. Agnes", an dem sie, wie ihr erzählt wurde, dem Geliebten im Traum begegnen wird (i - vii.). Porphyro, der sie liebt, schleicht sich derweil, ungesehen von den Feinden, ins Schloß und wird von Angela, der alten Dienerin, in Madelines Gemach geführt, um dort auf sie zu warten (xxi.). Er beobachtet die Geliebte, wie sie sich in ihrem herrlich ausgestatteten Gemach auf die Nacht und die ersehnte Begegnung vorbereitet. Von ferne wird der Lärm des Festes hörbar, doch vermögen die Geräusche, die Außenwelt also, nicht in die traumhaft sinnliche Atmosphäre des Raumes einzudringen (xxix). Sie erblickt den Geliebten und erlebt die Wandlung vom Traum zur Wirklichkeit (xxxv). Madeline vertraut sich Porphyro an, und sie fliehen aus dem Schloß in die grimmige Kälte hinaus (xli). - Die letzte Strophe relativiert das Geschehen, indem sie es in "ages long ago" (xlii.1) zurückverlegt. In ihr schließt sich rahmenähnlich der Ring der Kälte, der die St. Agnes-Nacht im Schloß umhüllt (i.ff. und xlii).

223) C.L. Finney, a.a.O., 538 - 560.

Die Faerie Queene ist geprägt von einer außerordentlichen Weite in Räumen und Zeit, die ins Unvorstellbare angewachsen wären, hätte Spenser seinen Plan (S. 61) von zweimal zwölf Büchern verwirklichen können. Vielfalt der Geschehensabläufe und der Bewährungssituationen für die Helden der Tafelrunde bestimmen das Renaissanceepos. Weite in Raum und Zeit vermittelt auch, konkret gesehen, Childe Harold's Pilgrimage, wenn wir an Ablauf und Dauer der Reiserouten denken und an die unerschöpfliche Fülle von Assoziationspunkten, die Byron immer wieder zu ausgreifenden Gedankenflügen und zu romantischen Begeisterungsausbrüchen hinreißen.

Diesem Darstellen von Welt, von subjektiven Beobachtungen und Erfahrungen einerseits und von moralisierend-allegorischem Bewährungsstreben bei Spenser andererseits stellen wir nun die dichterische Ausgestaltung einer daran gemessen winzigen Episode in eben derselben Strophenform gegenüber. Bei Keats finden wir jetzt die räumliche Begrenzung auf das winterlich kalte Schloß mit Madelines Zimmer als Mittelpunkt, das gleich einer Oase inmitten von Kälte und Feindseligkeit - Wärme, Leben und Liebe ausstrahlt. Der Einheit des Ortes entspricht die zeitliche Begrenzung auf den einen "St. Agnes' Eve". Wir müssen also das ausladende und schwungvolle Strophenmaß der Epen jetzt an einem in sich geschlossenen Gedicht analysieren, das ohne erkennbare äußere Zielsetzung um seiner selbst und um der sinnlich tiefen Schönheit seiner Situation willen geschrieben wurde.

Abschnitt I: Zur Struktur der Stanzen in The Eve of St. Agnes

1. Vielgliedrige Stanzen und Strukturen allgemein

Das Gedicht beginnt mit der Darstellung bitterer Kälte am "St. Agnes' Eve", die Tiere und Menschen gleichermaßen in ihren frostigen Bann schlägt. Wir werden auf die außerhalb des Schlosses herrschende Atmosphäre eingestimmt.

"St. Agnes' Eve - Ah, bitter chill ist was!
The owl, for all his feathers, was a-cold;
The hare limp'd trembling through the frozen grass,
And silent was the flock in woolly fold:
Numb were the Beadman's fingers, while he told
His rosary, and while his frosted breath,
Like pious incense from a censer old,
Seem'd taking flight for heaven, without a death,
Past the sweet Virgin's picture, while his prayer he saith."
(i.1 - 9)

Auf den klagenden Doppelausruf des Dichters in der autonomen Eröffnungszeile folgt die Aufzählung von Parallelbeispielen, um das Ausmaß der Kälte zu verdeutlichen. "Owl" (i.2), "hare" (i.3) und "flock in woolly fold" (i.4) leiden darunter; die Hände des alten Beadsman (i.5) beim Gebet sind starr vor Kälte, "his frosted breath .../ Seem'd taking flight for heaven" (i. 6 - 8). Als Gliederungsschema dieser Stanze ergibt sich 1 - 1 - 2 - 5; wir finden bereits eine relativ stark strukturierte Strophe vor, in der die einzelnen Beispiele in jeweils abgeschlossenen Zeilenkomplexen dargeboten werden. Dem Beadsman, dem Menschen also in dieser Exempla sammlung, widmet Keats den größten Raum - fünf Zeilen. In Stanze ii setzt der Dichter dann seine Einstimmung in die Atmosphäre fort:

"His prayer he saith, this patient, holy man;
Then takes his lamp, and riseth from his knees,
And back returneth meagre, barefoot, wan,
Along the chapel aisle by slow degrees:
The sculptur'd dead, on each side, seem to freeze,
Emprison'd in black, purgatorial rails:
Knights, ladies, praying in dumb orat'ries,
He passeth by; and his weak spirit fails
To think how they may ache in icy hoods and mails."
(ii. 1 - 9)

Diese Strophe umfaßt fünf Impressionen oder Ausschnitte aus dem Gesamtbild des Beadsman in der Kapelle. Aus dem Alexandriner der Eröffnungsstanze greift Keats das Motiv des betenden Alten anadiplosis-

artig auf (ii.1); der Alte wendet sich zum Ausgang der Kapelle (ii.2-4); selbst die Totenstatuen scheinen von der Kälte erfaßt (ii. 5-6); es sind Ritter und Damen früherer Generationen in ihren Grabnischen, an denen er vorbeigeht (ii. 7-8); dem Beadsman ist ihr Leiden unvorstellbar (ii.8-9). Fünf Ausschnitte werden in gleichfalls fünf Zeilengruppen, 1 - 3 - 2 - 1 1/2 - 1 1/2 Verse, innerhalb einer Strophenheinheit zu einem Gesamtbild zusammengefügt, dem Bild des einsamen Alten in einer toten, feindselig-kalten Welt ohne Trost und Hoffnung. Hier ist raffende Darstellungsweise erforderlich. Sie offenbart sich in einer konzentrierten Satzführung, in der überflüssige Epitheta und Ausweitungen völlig fehlen. Verkürzende Partizipialkonstruktionen, "Emprison'd in black, purgatorial rails" und "ladies, praying in dumb orat'ries" (ii. 6 - 7), treten an die Stelle vollständiger Nebensätze. In Zeile 2 eliminiert der Dichter, vielleicht auch nur aus rhythmischen Erwägungen, das Subjekt he, von dem in der Folge des Satzes eine polysyndetische Prädikatsreihe mit anschließender asyndetischer Reihung von Adverbien abhängig ist (ii. 2 - 3).

Verse mit solcher Komprimierung der Aussagen sind ganz charakteristisch für The Eve of St. Agnes.[224] In diesem Gedicht wird ja nicht episch ausgebreitet, sondern knapp und in Strichen dargestellt. Für den Strophenaufbau bedeutet dieses Faktum ausgeprägte Vielgliedrigkeit bis zum Auseinanderfallen der Spenserstanze in kleinste Zeilengruppen oder Einzelteile.[225] Die Aufsplitterung der Strophe wird besonders deutlich in Dialogstanzen, wenn etwa Angela und Porphyro oder Porphyro und Madeline miteinander sprechen; denn naturgemäß schlägt sich die Bewegtheit von Rede und Gegenrede im Satzbau und damit im Aufbau der Strophen nieder. - Angela hat den Geliebten Madelines hinter einem Pfeiler der Halle entdeckt und fürchtet nun schreckerfüllt für sein Leben, "They all are here to-night, the whole blood-thirsty race!" (xi.9).

"'Get hence! Get hence! there's dwarfish Hildebrand;
He had a fever late, and in the fit
He cursed thee and thine, both house and land:
Then there's that old Lord Maurice, not a whit
More tame for his gray hairs - Alas me! flit!
Flit like a ghost away.' - 'Ah, Gossip dear,
We're safe enough; here in this arm-chair sit,
And tell me how' - 'Good Saints! not here, not here;

224) Zum Rhythmus solcher Stanzen vgl. 254 ff.
225) Vgl. iii; iv; vii - xii; xiv; xx; xxi; xxiii; ... xxxvii - xxii.

Follow me, child , or else these stones will be thy bier.'"
(xii. 1 - 9)

Voller Erregung stellt die alte Dienerin Porphyro die Gefahren vor Augen, die ihm von den Festgästen, vor allem von "dwarfish Hildebrand" and "old Lord Maurice", drohen. "'Alas me! flit! / Flit like a ghost away'" stößt sie beschwörend hervor. Im Einklang mit Angelas innerer Bewegung ist diese Dialogeinheit von knapp sechs Versen bereits an drei Stellen von Einschnitten durchsetzt. Mitten in Vers 6 setzt Porphyros besänftigende Entgegnung ein (xii.6-8), in die hinein dann Angelas Ausruf platzt: "'Good Saints! not here, not here;'" (xii.8). Ein bewegtes Bild beherrscht also diese Strophe. Ihre Aufsplitterung in 1 - 2 - 2 1/2 - 1 - 1 1/2 Verse erklärt sich aus der Erregung der gefahrvollen Situation und aus dem zweifachen Wechsel im Dialog, Angela - Porphyro - Angela. - Dreizehn der 42 Stanzen des Gedichts enthalten Gesprächsabläufe,[226] für fast alle trifft die dargestellte Strukturierung zu.

Einen vorerst letzten Beleg für die zergliederte Strophe in The Eve of St. Agnes bietet Stanze vii. Madeline sitzt, in Gedanken versunken, inmitten des Festgetümmels.

"Full of this whim was thoughtful Madeline:
The music, yearning like a God in pain,
She scarely heard: her maiden eyes divine,
Fix'd on the floor, saw many a sweeping train
Pass by - she heeded not at all: in vain
Came many a tiptoe, amorous cavalier,
And back retir'd; not cool'd by high disdain,
But she saw not: her heart was otherwhere:
She sigh'd for Agnes' dreams, the sweetest of the year."
(vii. 1 - 9)

Unsere Aufmerksamkeit wechselt hin und her zwischen dem unbeteiligt träumenden Mädchen und einzelnen Erscheinungen des Balles, "music ... sweeping train ... amorous cavalier" bis hin zu dem "Her heart was otherwhere", das den erklärenden Alexandriner vorbereitet, "She sigh'd for Agnes' dreams, the sweetest of the year." Dem ständigen Wechsel der Perspektive entspricht die vielfach unterbrochene Satzführung. Wir werden hier schon auf das Phänomen gehäufter Binnenzäsuren aufmerksam, das oben noch ausführlich behandelt werden wird (S. 238 ff).

226) Vgl. xi - xiv; xvi - xviii; xx; xxxi; xxxv; xxxvii - xxxix.

Schon diese wenigen Beispiele widerlegen W.J. Bates These von der ausgeprägten Gliederung der Spenserstanze in Quartette bei Keats (S. 224). Wenn schon Zäsuren auf das Ende der Verse 4 und 8 entfallen, so sind sie doch so stark von weiteren Einschnitten begleitet, daß von ihrer Bevorzugung keine Rede sein kann. Die folgende numerische Übersicht über auftretende Strukturen der Stanzen in The Eve of St. Agnes insgesamt legt davon zusätzlich Beweis ab. Nach der oben verwendeten Einteilung in Spalte a) mit ein - bis zwei-, Spalte b) mit drei- und Spalte c) mit vier- und mehrgliedrigen Stanzen ergibt sich das folgende Bild:(S.29)

Strukturen	a)	b)	c)
42 Stanzen	4 = 9,5%	4 = 9,5 %	34 = 81 %
	(31 %	39 %	30 %)

Die beigefügten Werte in Klammern beziehen sich auf unsere Auswahl von Strophen aus der Faerie Queene. Sie sollen zum Vergleich dienen. [227]

Der Anteil der Stanzen mit sich breit entfaltender Satzführung und mit demzufolge zurückhaltender Gliederung in nur zwei oder drei Versgruppen (Spalten a und b) erreicht in The Eve of St. Agnes nicht einmal ein Fünftel der Gesamtzahl; Stanzen, die völlig von einem einzigen Satzgeflecht ausgefüllt werden, fehlen ganz; jene Aufbauschemata von 5 - 4 oder 6 - 3 oder 7 - 2 Zeilen, wie sie in dieser oder umgekehrter Folge ihrer Satzkomplexe das Bild der Faerie Queene-Strophen weitgehend bestimmt hatten, sind bei Keats nur je einmal vertreten (xiii; xxiv; xix). Statt dessen bestehen vier Fünftel aller Strophen bei Keats aus vier, fünf und mehr Zeilengruppen je Stanze, vergleichbar etwa den oben gedeuteten Strophen i, ii, vii, xii (S. 228ff.). Dieser außerordentliche [illegible] Gegensatz zur Spenserschen Methode des Strophenbaus erstaunt nach dem, was wir über die Unterschiede zwischen unvollendetem Epos und geschlossener Gedichteinheit ausgeführt haben (S. 227), höchstens noch im Grad der Abweichung.
Als Folge der Vielfalt von Gliederungsmodellen können wir, anders als bei der Faerie Queene und im Gegensatz zu W.J. Bate, kein einziges Schema anführen, dem Keats ein gewisses Prinzip eingeräumt hätte.

227) Zu den entsprechenden Angaben für Childe Harold's Pilgrimage vgl. S. 138ff. und 146ff. - Wir haben Byrons Epos der Faerie Queene immer wieder gegenübergestellt, und auch von The Eve of St. Agnes werden Querverbindungen zu Spenser gezogen werden. Verwirrend und unfruchtbar wäre dagegen die Konfrontation Byron-Keats, so daß wir darauf in Zukunft verzichten wollen.

Daß die Langstrophe dennoch in The Eve of St. Agnes nicht zerbricht, ist auf ihre besondere rhythmische Erfüllung und auf die klangliche wie atmosphärische Dichte ihrer Aussagen zurückzuführen, die noch dargestellt werden müssen (S. 259 ff).

2. Geschlossene Bilder innerhalb von Stanzen

Zunächst wollen wir aber einem dritten Medium nachgehen, das gerade für Keats' Darstellungsweise typisch ist und oft den Zusammenhalt der Strophen bewirkt - der Wiedergabe abgerundeter Bilder im Rahmen jeweils einer Stanze. Hedwig Reschke führt dazu in ihrer schwärmerisch romantisierenden Untersuchung aus:

"Hunt nannte das Gedicht (The Eve of St. Agnes) 'rather a picture than a story', und in der Tat, Keats war hier in erster Linie Maler, der eine Reihe von Bildern, jedes im Rahmen einer Stanze, vor unseren Augen aufrollt, jedes einzelne ein Meisterwerk für sich selbst, und doch schließen sich alle zu einem großen Einen zusammen. Hier feiert die Spenserstanze wohl ihre größten Triumphe, und dies ist auch ihr Gebiet par exellence: kürzere Dichtungen mehr beschreibender Art, mit lyrischem Einschlag, ohne dramatische Wirkung. Auf diese Weise kann die Stanze in ihrer ganzen Schönheit voll zur Geltung kommen, ohne den Inhalt zu erdrücken, kann sogar im Gegenteil stützend wirken, indem sie die in der Kleinarbeit liegenden Schönheiten schärfer betont."[228]

Ob die Spenserstanze als Form dichterischer Darstellung einer kürzeren Dichtung wirklich angemessener ist als einem Epos, soll bis zum Ende unserer Untersuchungen dahingestellt bleiben. Ob die Stanze in Szenen dramatischer Bewegtheit der Handlung ihren Inhalt 'erdrückt', ist sehr zu bezweifeln. Für die Faerie Queene, Childe Harold's Pilgrimage und The Eve of St. Agnes trifft diese Behauptung jedenfalls nicht zu. Im Gegenteil scheinen äußere und innere Bewegtheit der Handlung die Einheit und Ausgewogenheit der Strophe zuweilen zu sprengen.

Richtig an Reschkes obiger Aussage und von grundlegender Bedeutung für The Eve of St. Agnes ist aber zweifellos die Betonung des bildhaften Elements in diesem Gedicht und seiner Verwirklichung in kleinen, oft dem Strophenumfang angepaßten Szenenausschnitten.[229] Das wird besonders deutlich mit Beginn der entscheidenden Phase des Gedichts in den Strophen xxiii ff. Bis hierhin hat Keats die Gedichtsituation des St. Agnes-Abends so weit entwickelt, daß Porphyro, im Nebenzimmer von Madelines Gemach, sehnend das Kommen der Geliebten erwarten kann(xxi). Der Sage gemäß, zumindest in ihrer Auslegung durch Keats (vi), naht jetzt der Augenblick der Vereinigung der Liebenden in

228) H. Reschke, a.a.O., 55.
229) Dieses Stilmittel fiel schon bei Spensers Behandlung seiner epischen Vergleiche auf (S.32ff.).

Madelines Träumen, da es endlich Mitternacht wird und Madeline dem Fest entfliehen kann (xxii). Und, so flicht der Erzähler mahnend ein, "Now prepare, / Young Porphyro, for gazing at that bed; /She comes, she comes again, like ring-dove fray'd and fled." (xxii. 7-9)

"Out went the taper as she hurried in;
Its little smoke, in pallid moonshine, died:
She clos'd the door, she panted, all akin
To spirits of the air, and visions wide:
No uttered syllable, or, woe betide!
But to her heart, her heart was voluble,
Paining with eloquence her balmy side;
As though a tongueless nightingale should swell
Her throat in vain, and die, heart-stifled, in her dell.

A casement high and triple-arch'd there was,
All garlanded with carven imag'ries
Of fruits, and flowers, and bunches of knot-grass,
And diamond with panes of quaint device,
Innumerable of stains and splendid dyes,
As are the tiger-moth's deep-damask'd wings;
And in the midst, 'mong thousand heraldries,
And twilight saints, and im emblazonings,
A shielded scutcheon blush'd with blood of queens and kings.

Full on this casement shone the wintry moon,
And threw warm gules on Madeline's fair breast,
As down she knelt for heaven's grace and boon;
Rose-bloom fell on her hands, together prest,
And on her silver cross soft amethyst,
And on her hair a glory, like a saint:
She seem'd a splendid angel, newly drest,
Save wings, for heaven: - Porphyro grew faint:
She knelt, so pure a thing, so free from mortal taint.

Anon his heart revives: her vespers done,
Of all its writhed pearls her hair she frees;
Unclasps her warmed jewels one by one;
Loosens her fragrant boddice; by degrees
Her rich attire creeps rustling to her knees:
Half-hidden, like a mermaid in sea-weed,
Pensive awhile she dreams awake, and sees,
In fancy, fair St. Agnes in her bed,
But dares not look behind, or all the charm is fled."
(xxiii. 1 - xxvi.9)

Vier unmittelbar aufeinander folgende Strophen haben wir vor uns; in jeweils neun Versen vier kleine, abgerundete Szenen, deren jede in ihrer Art von der anderen abweicht und die dennoch gemeinsam jene zauberisch gegensätzliche und reiche Atmosphäre von "wintry moon" (xxv.1) und "poppied warmth of sleep " (xxvii.3) in Madelines Gemach erzeugen, in der sich die Vereinigung Madelines mit Prophyro vollziehen wird.

Mit Strophe xxiii als Einstimmungsszene führt Keats den Leser in diese Atmosphäre ein. Formal mit der doppelten Inversion von Versauftakt und Syntax, "Oút went the táper as he hurried in" (xxiii.1), und inhaltlich mit dem Erlöschen der Kerze in Madelines Hand vollzieht Keats die Loslösung der Szenerie von der Umwelt. Die Isolierung der Liebenden wird endgültig, wenn die Tür geschlossen ist (xxiii.3). Nur einmal noch (bis Stanze xxxvii.7 ff.) droht die lärmerfüllte Welt der Feiernden in die Abgeschiedenheit der Szene einzubrechen (xxix. 5-9), aber vergeblich, denn der Zauber der Nacht ist zu stark.

Zum ersten Mal erleben wir Madeline in ihrem Zimmer. Aber noch bleibt das Bild erstaunlich farbarm und konturenlos - wie "pallid moonshine" (xxiii.2), der den Raum erfüllt. Keats will uns ganz offensichtlich vor der visuellen Durchleuchtung der Szene Madelines seelische Verfassung, ihr stummes Geöffnetsein "To spirits of the air, and visions wide" (xxiii.4) wieder in Erinnerung bringen, die ja seit den Strophen vii und viii in den Hintergrund gedrängt waren. Er deutet die Beredsamkeit ihres Herzens und vergleicht sie, Bild und Strophe beschließend, dem vergeblichen Bemühen einer "tongueless nightingale" (xxiii. 8 - 9). Übergangslos folgt darauf die in der Keats-Literatur wegen der Schönheit ihres Klangs und ihrer Sprache immer wieder rühmend hervorgehobene casement-Strophe (xxiv).[230] Casement ist ein hohes, in diesem Fall dreibögiges Fenster, das die Ausstrahlung von Madelines Gemach beherrscht. Die Konturen dieses Bildes sind im Gegensatz zum vorhergehenden scharf umrissen. Die Fensterbögen enthalten eine überquellende Fülle von geschnitzten Früchten, Blumen und Gräsern; in die Scheiben sind zahlreiche Glasmalereien auch von heraldischem Schmuck und von Heiligenfiguren eingelassen, und in der Mitte, als Blickfang dieses Fensters, "A shielded scutcheon blush'd with blood of queens and kings." (xxiv.9) Keats fängt also in dieser Strophe ein geschlossenes, rein visuelles Bild ein, das dem Leser zunächst völlig autonom erscheinen muß, da es noch in keinerlei Beziehung zu den Personen, zur Gesamtörtlichkeit oder zum Vorgang überhaupt steht. Es gewinnt an Einheitlich-

[230] C.L. Finney, a.a.O., 553 f, - E.C. Pettet, On the Poetry of Keats, Cambridge (1957) 18 ff. und 96 ff.

keit durch die Fülle der Klangparallelen vokalischer wie konsonantischer Natur. Der Reimvokal des a-Reims, das dunkle und volle [a:], beschwert den Strophenanfang, da es mit gleichen Lauten in "arch'd - garlanded - carven" korrespondiert. Das dreifache [ʃ] in "scutcheon blush'd with blood", umrahmt von "shielded ... queens", betont den Schluß. Im übrigen bindet ein dichtes Netz von Alliterationen die Verse zur Einheit, "casement - carven; fruits - flowers; A shielded scutcheon blush'd with blood of queens and kings" (xxiv.1-9).

Schlagartig und unter wörtlicher Wiederaufnahme des Motivs casement aus xxiv.1 wird dann in Strophe xxv das Bild des Fensters funktionalisiert: Die fahle Blässe des Mondlichts wandelt sich zu kräftigen und warmen Farben, sobald es durch die Scheiben in Madelines Raum fällt, "Full on this casement shone the wintry moon, /And threw warm gules on Madeline's fair breast, / As down she knelt for heaven's grace and boon." (xxv.1-3) An dieser Stelle scheitert natürlich jeder Versuch, die Szene von der Warte realistischer Beobachtung her zu verstehen, obwohl doch Keats' Sprache stark die Sinne anspricht. Wir müssen dem Dichter statt dessen in seine imagination, in die Welt seiner inneren Vorstellungen hinein folgen, um unwirklich eindringliche Strophen wie diese in uns aufzunehmen.[231] Keats beschreibt nicht, was er sieht, sondern drückt aus, was er empfindet oder sich vorstellt. Und diese Verquickung von Wirklichkeit und aus dem Gefühl des Dichters entspringenden Eingebungen gestattet es uns, mit ihm und Porphyro zusammen die knieende Madeline als ein Bild entrückter, kaum vergleichbarer Schönheit zu sehen, "She seem'd a splendid angel ..." (xxv.7). - In der folgenden Stanze erleben wir durch Porphyros Augen, wiederum auf neun Verse konzentriert, Madelines Vorbereitungen auf ihren Traum.

Die Strophen xxiii - xxvi bilden einen Komplex in The Eve of St. Agnes, innerhalb dessen sich Madeline von dem tosenden Gelage entfernt und auf die Traumbegegnung der St. Agnes-Nacht vorbereitet. Die Szene

231) C.L. Finney führt dazu aus: " The picture may be contrary to fact, for moonlight, it is said, does not reflect distinct colors; but Keats saw this picture in his mind and makes us see it." - C.L. Finney, a.a.O., S. 553.
Gemeint ist die Strophe xxv, doch scheint diese Aussage inhaltlich auf weite Teile des Gedichts zuzutreffen.

besteht aus vier Bildern in ebenfalls vier Strophen, so daß sich Stanzenumfang und Szenenausschnitt decken. In der Faerie Queene fände diese Tatsache vermutlich eine zusätzliche Entsprechung, indem die Geschlossenheit des Erzählgegenstandes durch weitauslandende Satzführung unterstrichen würde. Das ist bei den in Frage kommenden Strophen in The Eve of St. Agnes allein in der casement-Stanze der Fall.[232] In den stark gegliederten Strophen (xxiii: 1 - 1 - 2 - 1 - 2 - 2; xxv: 3 - 3 - 1 1/2 - 1/2 - 1; xxvi: 1/2 - 1 1/2 - 1 - 1/2 - 1 1/2 - 4, u.a.m) verhindert vor allem die Kraft des abgerundeten Bildes zusammen mit der Klangfülle und bildhaften Eindringlichkeit der Sprache ein Auseinanderbrechen der Spenserstanzen in Einzelbestandteile. Die strophenbindenden Reime haben bei Keats - im Gegensatz zu Byron - starke Helfer gefunden.

232) Weitere geschlossene Bilder je Stanze finden sich in den Strophen vi, vii, viii, xxvii, xxx, xxxiv; sie gehören nicht in den Komplex der ebenfalls vielgliedrigen Dialogstanzen.

3. Beschwerung der Strophenauftakte, Binnenzäsuren

Im Zusammenhang des Strophenaufbaus bei Keats übt ein Verskriterium nachhaltigen Einfluß aus,

das es bewußt zu machen gilt - das Phänomen der gebrochenen Verse und, eng damit verknüpft, das der Binnenzäsur. Während bei Spenser kräftige syntaktische Einschnitte im Versinnern Ausnahme blieben, die wegen ihrer Seltenheit am ehesten als Rhythmusvariante aufzufassen waren, sind in The Eve of St. Agnes nur noch 16 der 42 Strophen ohne solche Binnenzäsuren. Sie treten in mehr als fünfzig Versen auf, so daß man von einer beträchtlichen Bereitschaft bei Keats sprechen kann, den Charakter der end-stopped line aufzugeben. Beispiele für eine auffallende starke Verlagerung der Pausen vom Zeilenende weg in ihr Inneres sind etwa die Strophen vii, xii, xiv, xx, xxxvii mit drei bis vier Binnenzäsuren jeweils. Nun wäre diese unspenserische Spaltung von Versen im Innern der Stanze nur ein wenig bedeutsames Indiz unter den vielen, die die starke Strukturierung der Langstrophe bei Keats bewirken, wenn sich diese Einschnitte nicht auch innerhalb der ersten beiden Verse einer Strophe fänden[233] und im Zusammenhang mit der noch größeren Zahl von Stanzen gesehen werden müßten, die mit einer autonomen Einzelzeile beginnen.

Wir müssen nämlich bei insgesamt 18 Stanzen von einer spürbaren Markierung des Strophenauftakts sprechen und den auf diese Weise neu geschaffenen Ausdrucksmöglichkeiten nachgehen.[234]

"St. Agnes' Eve - Ah, bitter chill it was!" (i.1) - so beginnt Keats unvermittelt und ohne jede Hinführung sein Gedicht. Durch einen Doppelausruf des Erzählers wird der Leser unvermittelt in die Gedichtsituation hineingestellt, in den "St. Agnes 'Eve" und in die frostige Atmosphäre dieser Nacht. Die folgenden acht Verse der Eröffnungsstanze, einschließlich des Alexandriners also, erläutern deduktiv die Aussage des Strophen-

233) Vgl. die gleiche Erscheinung bei Byron (S. 155ff.).

234) Bei Spenser traf diese Beobachtung lediglich für 26 der analysierten 492 Stanzen zu, also für den unbedeutenden Anteil von knapp 6%. Die Stanze der Faerie Queene ist eben auf die Klimax am Strophenende hin angelegt.

auftakts an Beispielen (S 228). Damit ist der Beginn der Stanze eindeutig und bewußt gegenüber ihrem Ende akzentuiert. Denn theoretisch wäre es durchaus vorstellbar, daß Keats die Aussage der ersten Zeile in den Alexandriner verlegt hätte, um damit eine Steigerung zum Strophenende hin zu erreichen. Daran hat aber Keats offenbar wenig gelegen. - In ähnlicher Weise schließt sich an Angelas beschwörenden Aufruf "Get hence! get hence! there's dwarfish Hildebrand" (xii.1) die Erklärung für ihre Warnung an Porphyro erst an. Auch kann der Ausruf die Gestalt einer Frage annehmen, "Ah! why wilt thou affright a feeble soul?" (xviii.1), deren Objekt "feeble soul" im Verlauf der Stanze erläutert wird. Auch in der Strophe xiv führt Keats eine Beschwerung des Auftakts herbei:[235]

"St. Agnes! Ah! it is St. Agnes' Eve -
Yet men will murder upon holy days:
Thou must hold water in a witch's sieve,
And be liege-lord of all the Elves and Fays,
To venture so: it fills me with amaze
To see thee, Porphyro! - St. Agnes' Eve!
God's help! my lady fair the conjuror plays
This very night: good angels her deceive!
But let me laugh awhile, I've mickle time to grieve.'"
(xiv. 1 - 9)

Eben hat Porphyro die alte Dienerin daran erinnert, daß heute St. Agnes-Abend sei (xiii.9), und wir meinen herauszuspüren, welche Empfindungen dieses Wort in Angela auslöst: Erstaunen zunächst, verständnislose Überraschung - "St. Agnes!"; dann mit dem erneuten "Ah! it is St. Agnes' Eve -" beginnt ihrer "feeble soul" (xviii.1) die Bedeutung dieser Botschaft aufzugehen, und nach dem retardierenden Gedankenstrich zwischen den Versen 1 und 2 hat sie die Gefahren erkannt, die Porphyro in diesem Schlosse drohen. "Yet men will murder upon holy days", versucht sie in Bezug auf Porphyro klar zu denken, bis in Zeile 6 das Motiv "St. Agnes' Eve" erneut in ihren Worten auftaucht, und nun, in Bestürzung umschlagend, auf Madelines Gefährdung in dieser Nacht vorbereitet. Auch in dieser Strophe liegt also der Hauptakzent im

235) Vergleichbare Strophen sind noch: xi; xvii; xx; xxi; xxxvii - xxxix; xlii.

Ausrufcharakter ihrer autonomen Eröffnungszeile, ohne daß der Alexandriner ein deutliches Gegengewicht bildet.

In einer zweiten Gruppe könnte man die Strophen erfassen, deren Eingangszeilen bereits nach zwei oder drei Takten eine scharfe Zäsur erfahren. Dabei ist die Aussage der ersten Halbzeile syntaktisch und meist auch inhaltlich selbständig, bzw. bezieht sich noch auf die vorhergehende Strophe.[235b]

"He ventures in: let no buzz'd whisper tell:
All eyes be muffled, or a hundred swords
Will storm his heart, Love's fev'rous citadel:
For him, those chambers held barbarian hordes,
Hyena foemen, and hot-blooded lords,
Whose very dogs would execrations howl
Against his lineage: not one breast affords
Him any mercy, in that mansion foul,
Save one old beldame, weak in body and soul."
(x.1 - 9)

Nachdem in Strophe ix das Nahen Porphyros angekündigt und von seiner Sehnsucht nach Madeline gesprochen wurde, erfolgt sein Auftritt, "he ventures in ..." (x.1); und um die Spannung auf die Aussage im Stanzenkörper zu erhöhen, fügt Keats als zweite Halbzeile an, "let no buzz'd whisper tell." (x.1) -

Aus zwei Gründen führen frühe Zäsuren, Einschnitte also innerhalb der ersten beiden Zeilen oder zwischen Vers 1 und 2, zu einer Beschwerung des Strophenauftakts. Im Widerspiel zu dem durch den Alexandriner metrisch beschwerten Ende der Spenserstanze entsteht durch die frühe Zäsur eine Aufmerksamkeit erregende Rhythmusvariierung bzw. eine frühzeitige, meist unerwartete Unterbrechung des Erzählflusses. Parallel dazu erfolgt die inhaltliche Markierung des Strophenanfangs. Die Fülle der Beispiele für solcherart anfangsbetonte Stanzen läßt vermuten, daß es sich hier um eine ähnlich konsequente Umwandlung der Spenserstanze handelt, wie wir sie für Childe Harold's Pilgrimage ermitteln konnten (S.162f). Es bleibt zu fragen, bis zu welchem Grade angesichts der Aufwertung des Strophenbeginns ihr Ende mit dem Alexandriner noch funktionalisiert sein kann.

235b) Vgl. ix; xxvi; xlii. - Im übrigen wirken sich auch Inversionen im Auftakt der ersten Zeilen so beschwerend aus, daß sie ebenfalls in diesem Zusammenhang genannt werden können: vgl. vii; xv; xvi; xxiii; xxv; xxviii; xxix.

4. Funktionen des Alexandriners

Wir erinnern uns der außerordentlichen Breite und Fülle von Sonderaufgaben, die dem Alexandriner als Strophenabschluß in der Faerie Queene zufielen (S.45ff.). Zwar fehlt in The Eve of St. Agnes Spensers moralisierend erzieherische Tendenz, und damit entfällt auch die Notwendigkeit jener eindringlichen, sentenzhaft knappen Formulierungen, wie sie sich aus eben dieser Intention Spensers ergaben. Aber dennoch lassen sich auch für Keats' Gedicht echte Funktionen des Alexandriners ermitteln.

Der hohe Grad von Bildhaftigkeit in der Sprache bringt es mit sich, daß Keats Vergleiche heranzieht, um seine Aussagen dichterisch zu erhöhen. Mehrfach finden solche Vergleiche, die entsprechend seiner konzentrierten Darstellungsweise unepisch bleiben, ihren Abschluß dann im Alexandriner. - Einer der vielleicht schönsten Vergleiche des Gedichts rundet Stanze xxvii ab. Wir wissen bereits, daß Porphyro die Geliebte betrachtet, wie "In sort of wakeful swoon , perplex'd she lay...", und sie erscheint ihm "Blinded alike from sunshine and from rain,/ As though a rose should shut, and be a bud again." (xxvii.2,8-9) Dieser Vergleich von Madlines Schönheit mit der knospenden Rose im Alexandriner überhöht die Beschreibung und rückt ihren krönenden Abschluß ans Strophenende. Die Schönheit dieser Stanze wird im Zusammenhang der Rhythmusuntersuchungen noch gewürdigt werden (S.254).[236]

In anderen Fällen korrespondiert die Aussage des Alexandriners dem Inhalt der Eröffnungszeile, so daß wir von einer Art Klammer um den Strophenkörper sprechen können, etwa in der bereits zitierten Strophe vii (S.230f.). Madeline ist nachdenklich und erfüllt von der Erwartung des St. Agnes' Eve- "full of this whim" (vii.1). Die Verse 2 - 8 veranschaulichen, wie sie gegenüber Tanz, Musik und den Kavalieren auf dem Fest ganz unbeteiligt bleibt, wohingegen der Alexandriner begründend zum Ausgangspunkt der Strophe und zur Ursache ihrer Apathie zurückführt "She sigh'd for Agnes' dreams, the sweetest of the year." (vii. 9)[237]

[236] Weitere Alexandriner dieser Art finden sich in den Strophen xvii, xix. 8 - 9, xxiii. 8 - 9, xxxiii, xxxvii.

[237] Ähnliche Rahmenfunktionen erfüllen die Alexandriner der Strophen xxi, xxxiv, xxxviii.

Ferner gibt es Strophen, deren Aussage, z.T. trotz beschwerten Auftakts, geradlinig auf einen Gipfel oder markanten Abschluß im Alexandriner zustreben. Gegen Ende des Gedichts, nach der Vereinigung der Liebenden, dringt Porphyro in Madeline und will sie bewegen, mit ihm aus diesem feindseligen Schloß zu fliehen:

" 'Hark! 'tis an elfin-storm from faery land,
Of haggard seeming, but a boon indeed:
Arise - arise! the morning is at hand;-
The bloated wassaillers will never heed:-
Let us away, my love, with happy speed;
There are n o ears to hear, or eyes to see,-
Drown'd all in Rhenish and the sleepy mead:
Awake! arise! my love, and fearless be,
For o'er the southern moors I have a home for thee.'"
(xxxix. 1 - 9)

Hier finden wir eine echte Steigerung auf das Stanzenende hin, und zwar im Ton wie in der Aussage. Denn Porphyros leidenschaftlicher Appell an Madeline mündet nach viermaliger Aufgipfelung "Hark! (1) ... Arise - arise! (3) ... Let us away, my love (5) ... Awake! arise! (8)" - in den zutiefst beruhigenden Alexandriner "!.. and fearless be,/ For o'er the southern moors I have a home for thee.'" (8-9) Die tröstende Aussicht auf Rettung und Ruhe für beide ist letztes Argument in einer Reihe beschwörender Anrufe im Verlauf der Stanze.[238]

Schließlich, als letzte Gruppierung klar erkennbarer Aufgaben des Alexandriners, enthalten in drei Stanzen mit direkter Rede die Schlußverse jeweils die zweite Hälfte eines Gegensatzpaares als abschließenden und krönenden Ausdruck innerer Anteilnahme der Personen am Geschehen. - Während Madeline schläft und träumt, hat Porphyro "with glowing hand" (xxxi.1) erlesene Kostbarkeiten (xxx) zusammengetragen und zum Mahl geordnet (xxxi. 2-5); er ist nun im Begriff, die Geliebte zum rituellen St.Agnes-Mahl zu wecken:

"'And now, my love, my seraph fair, awake!
Thou art my heaven, and I thine eremite:
Open thine eyes, for meek St. Agnes' sake,
Or I shall drowse beside thee, so my soul doth ache.'"
(xxxi. 6 - 9) [239]

"... so my soul doth ache" (9), seine Sehnsucht hat ihren Höhepunkt erreicht, und im folgenden vollzieht sich der Übergang vom Traum zur

[238]) Vgl. ix, xxxvi, xli.
[239]) Vgl. xx und xxxv.

Wirklichkeit für beide.

Bis hierher haben wir für 17 der 42 Strophen in The Eve of St. Agnes ermittelt, daß der metrischen Sonderstellung des Alexandriners inhaltlich Rechnung getragen ist. Das sind immerhin 40% der Stanzen. Wenn wir hinzufügen, daß auch in den übrigen drei Fünfteln nicht nur Randbemerkungen oder inhaltliche Nebensächlichkeiten den Strophenschluß füllen, dann ist der Schluß erlaubt, Keats habe die von Spenser intendierte Betonung der Strophenenden erkannt und sei ihm darin durch entsprechende inhaltliche Akzentsetzung weitgehend gefolgt. Was die syntaktische Verknüpfung des Alexandriners mit dem Stanzenkörper angeht, so unterliegt natürlich auch er Keats' Neigung zum selbständigen Einzelvers bzw. zu Versgruppierungen von nur geringem Umfang. Wir finden die Schlußzeile in 13 Stanzen syntaktisch unabhängig und in weiteren 16 Strophen in enger Verbindung mit der gesamten oder einem Teil der achten Zeile, so daß nicht nur dem Reim nach eine Art Schlußcouplet entsteht. Wie der Auftakt vieler Strophen in The Eve of St. Agnes inhaltlich von besonderem Nachdruck ist und durch frühe Sinnzäsuren auch rhythmisch markiert wird, so hebt sich auch ein großer Teil der Alexandriner in Aussage und Satzführung vom Stanzenkörper nachdrücklich ab. Oft wirkt die Stanze wie in eine Art Rahmen zwischen den Eröffnungs- und Schlußzeilen gespannt.

5. Zusammenfassung zur Struktur der Stanzen

Nirgends in der Literatur zu The Eve of St. Agnes wird Keats' Beschwerung des Strophenauftakts und die Funktionen seiner Alexandriner auch nur andeutungsweise behandelt. Doch ist diese Tatsache symptomatisch, denn C.L. Finney, W.J. Bate, E.C. Pettet und H.Reschke, um nur die Verfasser der wichtigsten und bereits zitierten Arbeiten zu nennen, konzentrieren sich bei ihren Deutungen überwiegend auf den Gehalt der Aussagen, auf motiv- und quellengeschichtliche Zusammenhänge oder auf die Analyse des romance-Charakters. [240] Vereinzelte stilistische und verskritische Untersuchungen erfassen in aller Regel isolierte Erscheinungen, ohne ein Gesamtbild von Keats' Handhabung der Spenserstanze zu entwickeln. Ein solcher Überblick aber, wie er hier versucht wurde, enthält für die Struktur der Stanzen in The Eve of St. Agnes die folgenden Gesichtspunkte.

Beherrschendes Kompositionselement in den Stanzen ist die syntaktisch selbständige Einzelzeile oder, in geringfügiger Ausweitung dieses Prinzips, die Zeilengruppe aus bis zu zwei Versen. Die dabei zwangsläufig große Zahl von Sinneinschnitten an Zeilenenden wird erhöht durch zahlreiche, bei Spenser noch kaum vorhandene, Binnenzäsuren. Die also außerordentlich starke Zergliederung der Langstrophe befindet sich aber in einem ständigen Spannungsverhältnis zu der Tatsache, daß es Keats über weite Strecken des Gedichts gelingt, in sich abgerundete Bilder oder Situationsausschnitte in jeweils eine Strophe zu fassen. Dabei hebt die Geschlossenheit solcher Impressionen den Eindruck struktureller Zersplitterung der Neunzeiler auf oder wirkt ihm zumindest doch entgegen, und zwar in Einklang mit intensiv bildhafter Sprachgebung und außerordentlich dichter Klangfülle, die noch zu untersuchen sein werden.

Keats' inhaltliche Erfüllung der Stanze deckt sich mit der Spensers insofern, als er viele Alexandriner in The Eve of St. Agnes, entsprechend ihrer metrischen Sonderstellung, auch in ihrem Aussagewert gegenüber dem Stanzenkörper hervorhebt, sie wirklich funktionalisiert. Keats weicht von Spenser ab, weil er zusätzlich oder anstelle der Endbeschwerung häufig den Strophenauftakt akzentuiert. Daß Keats auf diese Weise die Abfolge von Höhepunkten innerhalb der Strophen verdichtet, liegt ganz auf der Ebene seiner komprimierenden Sprachgebung, die sich der räumlichen und zeitlichen Begrenzheit des Gegenstandes (St. Agnes' Eve)

240) Vgl. Anm. 216) (S. 220); Anm. 222) (S. 223); Anm. 230) (S. 235) und Anm. 130) (S. 125).

stets bewußt scheint . Eben darin liegt auch die Begründung dafür, daß Keats die der Form der Spenserstanze immanente Möglichkeit zu weitläufiger, episch ausladender Satz- und Gedankenführung nicht wahrnehmen konnte; die gravierenden Unterschiede in der inneren Struktur der Stanzen bei Spenser und Keats sind Ergebnis der grundverschiedenen Konzeption ihrer Werke: Versuch eines grandiosen Nationalepos' mit belehrender Haltung dort, romantisch-unwirklicher und lyrisch verdichteter Ausschnitt aus der Geschichte zweier Liebender hier.

Abschnitt II: Zur Rhythmus- und Klanggestaltung

1. Metrum und Rhythmus

Als Ausgangspunkt unserer Überlegungen zum Rhythmus diene, wie schon bei Spenser und Byron, eine kurze Betrachtung von Keats' Einstellung zu Fragen des Metrums. W.J.Bate hat Keats' stilistische Entwicklung in The Eve of St. Agnes u.a. anHand von Vergleichen der verschiedenen Überarbeitungsstufen des Gedichts dargelegt und dabei nachgewiesen, daß Keats - im Gegensatz zu Byron (S.216) - im Verlauf der Überarbeitungen metrische Unregelmäßigkeiten mit großer Sorgfalt ausgemerzt habe.[241] Dennoch findet sich in der endgültigen und in dieser Arbeit benutzten Fassung noch immer eine Reihe von metrischen Verstößen. So ist in Strophe xi das die direkte Rede Angelas einleitende Partizip saying von der Silbenzahl her eindeutig überzählig,

"He startled her; but soon she knew his face,
And grasp'd his fingers in her palsied hand,
Saying, 'Mercy, Porphyro! hie thee from this place:
They are all here to-night, the whole blood-thirsty race!'"
(xi. 6 - 9),

so daß in den Versen 8 und 9 zwei Zwölfsilbler unmittelbar und in einer Strophe aufeinanderfolgen.

Daneben gibt es einige Zeilen mit nur einer überzähligen Silbe. Wir könnten mit W.J. Bate annehmen,[242] es handele sich hier mit alleiniger Ausnahme des quickly on in Zeile xx.3, "All cates and dainties shall be restored there/ Quickly on this feast-night ..." um Wörter, bei denen dem Leser die Elision eines Vokals möglich sei, wie etwa bei: "numerous (v.3), ivory-headed (xi.2), Angela (xiii.7), conjuror (xiv.7), flowers, diamonded, innumerable of (xxiv. 3, 4, 5), boisterous (xxix.6)" oder "pattering (xxxvi. 8)". Dieser Auffassung ist entgegenzuhalten, daß Keats in einer Vielzahl weiterer Zeilen die Elision ausdrücklich nicht dem Leser überläßt, sondernüberzählige Vokale auch aus dem Schriftbild ausscheidet.[243]

241) W.J. Bate, a.a.O., 110 f.
242) W.J. Bate, ebda.
243) Vgl. orat' ries (ii. 7), 'mid (viii. 6), fe'vrous (x.3), there's (xii.4), I've (xiv.9), falt'ring (xxii. 1), 'mong (xxiv. 7), 'twas (xxxii.3), o'ver (xxxix. 9) u.a.

Das bewußte Ausnutzen dieses Stilmittels zur Einhaltung metrischer Erfordernisse im Regelfall läßt wohl den Schluß zu, es handele sich bei den genannten hyperkatalektischen Versen doch um Ungenauigkeiten, zumal wir bei der Untersuchung der Endreime auf ihre Reinheit hin auf eine ähnlich großzügige Handhabung stoßen werden (S. 269 f.). Im übrigen gibt es in The Eve of St. Agnes keine Verse, die durch Verwendung weiblicher Reime mehr als zehn Silben enthielten.
Auf der anderen Seite schafft sich Keats gelegentlich auch zusätzliche Silben zur Zeilenfüllung, indem er insbesondere altertümliche Verbalendungen der 2. und 3. Person Singular wieder aufgreift wie in "returneth (ii. 3), laugheth (xv. 1), keepeth (xv. 4), wishest (xx. 1) forsakest (xxxvii. 8); oder aber er läßt die Endung -ed einiger Partizipien dort silbisch werden, wo sie von Natur aus nicht gesprochen werden: "stared (xx.2), warmed (xxvi. 3), joined (xxxiv. 8), deceived - unpruned (xxxvii. 8, 9)". Der Häufigkeitsgrad dieser Erscheinungen ist allerdings in keiner Weise ihrer betont intensiven Verwendung bei Spenser vergleichbar, der sich mit ihrer Hilfe und durch viele zusätzliche Kunstgriffe eine Fülle unbetont kurzer Silben verschaffte, um dem Rhythmus seiner Verse größtmöglichen Fluß und gleitende Leichtigkeit zu verleihen (S. 65 ff.).

Diese Charakteristika - Leichtigkeit und Fluß, treffen für den Sprach- und Versrhythmus in The Eve of St. Agnes auf keinen Fall zu, wenn auch H. Reschke der Ansicht ist, daß Keats Spensers "Rhythmus wie kein Zweiter erfaßte".[244]
Bereits die Tatsache von vorherrschend stark strukturierten Stanzen und die damit verbundene Häufigkeit scharfer Einschnitte innerhalb von Keats' Strophen läßt vermuten, daß es sich in The Eve of St.Agnes nicht um einen leicht und ungehindert fließenden Versrhythmus handeln kann. Einen gleichgerichteten Hinweis in Bezug auf den Sprachrhythmus erbrachten unsere bisherigen Beobachtungen zu Keats' verdichteter Aussageweise (S. 229 und 244). Den ersten direkten Nachweis für die Richtigkeit unserer Annahme liefert die folgende Übersicht über die Verteilung von Hebungen und Senkungen in den 336 Versen von The Eve of St. Agnes:

244) H. Reschke, a.a.o., 63. - Diese These zu Keats' Rhythmus ist unzutreffend und wird durch die folgende Rhythmusanalyse widerlegt.

(Nicht enthalten sind vorerst die Angaben zu den Alexandrinern.)

5 Hebungen	4 Hebungen	3 Hebungen
76 Verse = 23 %	204 Verse = 60 %	56 Verse = 17 %. [245]

Unter dem erneuten Vorbehalt, daß man die eine oder andere Zeile auch nachdrücklicher oder schwächer betont lesen kann, sind in Keats' Gedicht bei nicht einmal einem Fünftel der Verse nur drei der fünf metrischen Tonstellen verwirklicht. Die rhythmisch vierhebige Zeile ist bestimmendes Element der Strophen in The Eve of St. Agnes (drei Fünftel der Verse). Ihre Wirkung verstärkt sich, wo sie von Versen mit voller Erfüllung des Metrums umgeben ist. Deren Anteil von 23% erscheint außergewöhnlich hoch. Für die 42 Alexandriner ergibt sich in etwa die gleiche Relation der Werte, jetzt aber für sechs, fünf, vier Hebungen mit 26 % - 50 % - 24 %. Strophen völlig ohne fünfhebige Zeilen bleiben ganz seltene Ausnahmen (vgl. etwa die Stanzen i, vi, xxiii, xxxv). Die wohl einzige Stanze in The Eve of St. Agnes, bei deren Lesen wir einen Nachklang des für die Faerie Queene typischen, leicht dahinfließenden Rhythmus empfinden, ist Strophe vi. In ihr trägt Keats, nachdem er zuvor die eisig-kalte, feindselige Atmosphäre dieses St. Agnes' Eve dargestellt (i - iv) und die Gestalt Madelines eingeführt hat (v. 5 - 9), den Inhalt der Sage und damit den Anlaß des Gedichts nach, wie er Madeline von "old dames" (v. 9) oft und oft erzählt worden war.

"They tóld her hów, upon St. Ágnes' Éve,
Young vírgins might have vísions of delíght,
And sóft adórings from their lóves recéive
Upon the hóney'd míddle of the níght,
If céremonies dúe they did aríght;
As, súpperless to béd they must retíre,
And cóuch supíne their beáuties, lilly whíte;
Nor look behínd, nor sídeways, but requíre
Of Héaven with úpward eyes for áll that they desíre." (vi. 1 - 9)

Die rhythmische Analyse dieser Strophe sieht folgendermaßen aus:

[245] Zum Rhythmus der Faerie Queene vgl. S. 65 ff.

Relativ zurückhaltend gegliedert in Gruppen von 5 - 2- 2 Zeilen, enthält diese Strophe zwar kein geschlossenes Bild, aber dennoch ist sie inhaltlich in sich abgerundet. Keats sieht das Geschehen in der St. Agnes-Nacht von seiner überaus angenehmen Seite. Er benutzt eine ganze Reihe weicher, zärtlicher und sorglos stimmender Ausdrücke, Bilder und Vorstellungen, die einem Mädchen die Furcht vor solcher Nacht nehmen können: "visions of delight (2), soft adorings from their loves (3), the honey'd middle of the night (4), ceremonies due (5), their beauties, lilly white (7)" und "require ... all that they desire" (8 - 9). Nichts deutet in dieser Strophe auf drohende Gefahren der Nacht hin; alle Aussagen vermitteln den Eindruck von Reinheit, Ruhe, leidenschaftslosem Sehnen. Klanglich ist die Strophe überlagert von einem Geflecht heller und offener Vokale, beherrscht vom [ai] - Klang assonierender b- und c-Reime; kaum eine harte oder scharfe Konsonantenkombination stiftet Unruhe oder läßt aufhorchen.
Und dieser Atmosphäre der Ausgeglichenheit und Stille paßt sich der Rhythmus an, oder anders ausgedrückt - sie zu schaffen, trägt er bei. Nicht einer Zeile dieser Strophe ist das Metrum voll erfüllt. Die rhythmisch dreihebigen Verse 2, 4-6 und 8 mit ihren Doppelfolgen von jeweils drei leichten Senkungssilben sorgen für reibungsloses rhythmisches Fließen. Es gibt keinerlei Taktumstellungen oder gar Verstöße gegen den jambischen Charakter der Verse; Hebungen liegen dort, wo sie metrisch hingehören. Es fehlt hier die für Keats so bezeichnende Häufung nachdruckschwerer Adjektive und Nomen oder gar compounds (S.255ff.). In Strophe vi lassen also relativ großlinige Satzführung und leichter, durch und durch jambischer Rhythmus zusammen mit harmonischer Klanggestaltung ein Bild der Ruhe und friedlichen Sehnsucht entstehen. Inhalt und Gestaltung stehen in vollem Einklang miteinander.

Der tatsächliche Ausnahmecharakter dieser Stanze, die ja auch inhaltlich mehr eine Konzession an das Verständnis des Lesers ist, als daß sie für den Verlauf der Erzählung notwendig wäre, wird erst vor dem Hintergrund jener Strophen offenbar, in denen dreihebige Zeilen ihrerseits durch nachdruckschwere Verse in ihrer Wirkung überflügelt werden. - An Strophe xxix, etwa, lassen sich etliche für den Rhythmus von The Eve of St. Agnes wirklich typische Merkmale darstellen. Sie sollen, nachdem wir sie für diese Stanze nachgewiesen haben, für das gesamte Gedicht jeweils im Zusammenhang herausgearbeitet werden. - Madeline ist, von Träumen gefangen, eingeschlafen, und Porphyro hat sich aus seinem Versteck hervor an ihr Bett gewagt (xxviii).

"Thén by the béd-side, where the fáded móon
Máde a dím, sílver twílight, sóft he set
A táble, and, hálf ánguish'd, thréw thereon
A clóth of wóven crímson, góld, and jét:-
Ó for some drówsy Mórphean ámulet!
The bóisterous, mídnight, féstive clárion,
The kéttle-drúm, and fár-heárd clárinet,
Affráy his eárs, though but in dýing tóne:-
The háll door shúts again, and áll the nóise is góne."
(xxix. 1-9) [246]

Der Rhythmus dieser Strophe läßt sich schematisiert so darstellen:

Die Strophe besteht inhaltlich aus zwei Komplexen, die in einem krassen atmosphärischen Gegensatz zueinander stehen, der erst nach dem "and all the noise is gone" des Alexandriners wieder ausgeglichen ist. Im ersten Teil, in der Abgeschiedenheit und Stille der Kammer, bereitet Porphyro den Tisch für das Liebesmahl in der St. Agnes-Nacht (xxix. 1-4). "... fáded moón" erzeugt "dím, sílver twílight" (1 - 2), kein Geräusch bedroht vorerst den Frieden. Klanglich dominieren auch hier (wie in Strophe vi)

[246])Zu den rhythmisch schweren Stanzen zählen wir ferner die Strophen ii, v, xi, xiv, xvii, xxi, xxvii, xxxiv, xxxix - xlii.

helle Vokalqualitäten [e, ei, ai, i]; sie werden unterstützt von ausgeprägt stimmhafter Konsonanz (Zeilen 1-2 und 4 [m, n, l]). Und dennoch müssen wir die rhythmische Füllung dieser Zeilen als schwer bezeichnen: Den vier Hebungen der Eröffnungszeile folgen drei Verse mit je fünf Hebungen, in Vers 4 zurückzuführen auf die Epitheta-Reihe "crímson, góld and jét" zu "clóth".

Dann folgt mit erneuter Inversion des Auftakts (vgl. bereits die Zeilen 1 u. 2) ein gedrängter Ausruf des Dichters, der für den unberührten Zauber dieser Nacht fürchtet, "Ó for some drówsy Mórphean ámulet" (5). Damit leitet Keats den zweiten Teil des Gegensatzpaares ein, denn unvermittelt droht der Lärm des Festes in die Stille einzubrechen. Mit gleichsam hämmernder Eindringlichkeit scheint sich der ohnehin schon schwere Rhythmus der ersten Strophenhälfte noch zu steigern. Zwar geht die Zahl der Hebungen zurück auf drei mal vier und dann fünf Tonstellen in Vers 8, doch spüren wir den Unterschied heraus. Die Anzahl der Wörter je Vers ist drastisch von etwa acht auf nur sechs bzw. jeweils fünf in den Versen 5 - 7 gesunken, bei gleichzeitiger Anhebung ihres klanglichen wie inhaltlichen Eigengewichts. Keats vergegenwärtigt dem Leser auf engem Raum und in gerafftester Ausdrucksweise den Lärm des Festes dadurch, daß er demersten in der Reihe der drei Musikinstrumente "clárion - kéttle-drúm - clárinet" die drei klangintensiven Attribute "bóisterous, mídnight, féstive" in unverbundener Reihung voranstellt. Rhythmische Kraft will Keats erzeugen, und da hindern weder rhythmisch unverbindliche Konjunktionen noch leichte Epitheta. Im Gegenteil, dem Rhythmus werden durch die alliterierende Wirkung des anlautenden [k] in den Namen der Instrumente noch zusätzlich Akzente aufgesetzt. -Wir stoßen also in Strophe xxix erneut auf jene verdichtende Darstellungsweise, die, bei Vermeidung von Füllwörtern und funktionsloser Ausschmückung, sich unverbrauchter und kräftiger Ausdrücke und Bilder bedient (S. 247). Der schwere Rhythmus dieser Sprache drängt sich dem metrischen Schema auf und füllt es im Hinblick auf die Zahl der Hebungen fast völlig.

Nun verrät aber unser Rhythmusschema von Strophe xxix eine Reihe auffälliger Abweichungen von der jambischen Grundstruktur, die z.T. ebenfalls beschwerend wirken und die es noch zu untersuchen gilt. Die drei bereits genannten Taktumstellungen an Zeilenanfängen (Verse 1, 2 und 5) gelten als reguläre Variation und Hervorhebung innerhalb des jambischen Schemas,

nicht aber die drei Hebungshäufungen in den Zeilen 2, 3 und 7. Sie gehen auf Keats' ausgeprägte Vorliebe für die Verwendung gewichtiger Komposita und compound-ähnlicher Wortverbindungen zurück. "Kétt1e-drúm" ist im Textzusammenhang von Zeile 7 dreisilbig zu lesen (- ⏑ -) und fügt sich dem jambischen Wechsel von unbetonten und betonten Silben ein. Bei den Verbindungen "hálf-anguish'd" (3) und "fár-héard" (7) fehlt dagegen die Zwischensilbe für eine echte Senkung. Diese Beispiele und ähnlich auch die Adjektivdoppelung in "dím, sílver twilight" (2) müssen even-stressed gelesen werden. Dadurch tritt der Rhythmus in ein beträchtliches Spannungsverhältnis zum Metrum mit der Folge, daß sich bei gehäuftem Auftreten von Doppelhebungen wie hier in Stanze xxix das Sprechtempo verlangsamt. Gerade dieses Moment verhaltenen, akzentuierenden Lesens scheint Keats angestrebt zu haben, denn bei gemessenem Tempo kann der Klangreichtum seiner Sprache bis in Einzelheiten hinein wirksam werden und ins Bewußtsein des Lesers eindringen. (Unerklärlich bleibt allerdings, warum Keats in dieser Strophe auf die naheliegende Hervorhebung der Reimsilben und -wörter in ausnehmend starkem Maße verzichtet. Zunächst reimen a- und c-Reim qualitativ unsauber "moon - thereon" und "clarion - tone - gone". [247] Darüber hinaus bleiben fünf der neun Reimsilben ohne Betonung. Allerdings ist das kein Regelfall in The Eve of St. Agnes.)

Neben der klang- und bedeutungsintensiven Sprache allgemein hat die Rhythmusanalyse von Strophe xxix die Mittel der Taktinversion, der Reihung und der Verwendung von Komposita oder ähnlich enger Wortverbindungen als Einzelelemente der Rhythmusmarkierung herausgestellt. Von ihrem Stellenwert in Strophe xxix ausgehend, wollen wir an Hand von Parallelstellen ihre Bedeutung für das ganze Gedicht untermauern.

[247] Zur Behandlung der Reime vgl. S. 260ff.

2. Zur Beschwerung des Rhythmus - Taktinversionen, Wortketten, Komposita, a-jambisches Sprechen

Taktumstellungen sind keine Verstöße gegen das jambische Schema, da das Zahlenverhältnis von Hebungen und Senkungen nicht berührt wird; sie variieren den Rhythmus mit dem Ziel, einzelne Sachverhalte hervorzuheben und sie emphatisch zu steigern. Spenser hatte von diesem Stilmittel nur mäßig Gebrauch gemacht, um auch dadurch den ungehinderten Fluß der Verse nicht zu beeinträchtigen. Keats geht weit über Spenser hinaus. Es lassen sich 66 Fälle von Taktinversionen ermitteln. Das bedeutet, da nur neun Stanzen davon unberührt bleiben, daß in jeder vierten oder fünften Zeile die regelmäßige jambische Konstellation allein durch das Mittel der Inversion durchbrochen ist. Erscheint die Taktumstellung, was seltener ist, im Versinnern, geht ihr meist ein Sinneinschnitt voran, auf den eine Apposition zur vorhergehenden Aussage folgt (xi. 3, xxxiii. 9). Oder aber die Inversion unterstreicht, wenn es sich um eine scharfe Binnenzäsur handelt, einen Wechsel in der Erzählperspektive, wie etwa in Strophe v, wo Keats die Schilderung der "argent revelry" im Schloß mitten in Zeile und Strophe abbricht (v.5), um sich dann ausschließlich der Gestalt Madelines zuzuwenden, " ... Thése let us wísh awáy / And túrn, sóle-thóughted, to one Lády thére, ... " (v. 5-6).[248]

Der weitaus größte Teil der Taktumstellungen verteilt sich aber auf den Beginn der Zeilen.[249] In elf bzw. neun Stanzen treten Taktumstellungen zwei bzw. drei Mal auf,[250] während sie uns in den Strophen xxvii. 5 - 8 und xxviii. 1, 2, 5, 7 je viermal begegnen. Das Ausmaß dieser Inversionshäufungen, zusammen mit dem Umfang ihres Vorkommens überhaupt, zwingt zu dem Schluß, Keats habe dieses Stilmittel als Möglichkeit zur konsequenten Beschwerung des Rhythmus aufgefaßt und benutzt. Als überzeugendes Beispiel diene Strophe xxvii. Madeline liegt "In sort of wakefulswoon" (2):

248) Vgl. ix.2, xii.7, xx.4, xxxvi.7.
249) Zur Gleichzeitigkeit von Taktumstellungen am Zeilenbeginn und beschwertem Strophenauftakt, S.238f.
250) Vgl. i.5 + 9, v.3 + 5, vii.1 + 4, xii.7 + 9, xv. 1 + 8, xvi. 1 + 2, xxv. 1+4, xxxi. 5 + 8, xxxiii. 5 + 9, xxxvii. 5 + 6, xl. 4 + 5; — iii. 1 + 3 + 6, viii. 2 + 7 + 8, xi. 2 + 3 + 8, xx. 3 + 4 + 7, xxiii. 1 + 6 + 7, xxvi. 4 + 6 + 7, xxix. 1 + 2 + 5, xxxvi. 4 + 6 + 7, xxxviii. 2 + 5 + 8.

"Soon, trémbling in her sóft and chílly nést,
In sórt of wákeful swóon, perpléx'd she láy,
Until the póppied warmth of sleép oppréss'd
Her soóthed limbs, and sóul fatigued awáy;
Flówn, like a thóught, until the mórrow-dáy;
Blíssfully háven'd bóth from jóy and páin;
Cláspd like a míssal where swárt Paynims práy;
Blínded alíke from sunshine and from ráin,
As though a róse should shút, and be a búd agáin".
(xxvii.1-9)

Keine Zeile dieser inhaltlich und atmosphärisch an sich unbeschwerten Strophe hat weniger als vier Hebungen; mindestens in den Versen 2, 4, 6 und 7 decken sich Rhythmus und Metrum in Bezug auf die Hebungszahl. Vierfach (Zeilen 5 - 8) stellt Keats den Versauftakt um, wobei jede dieser Zeilen eine Partizipialkonstruktion enthält, deren stammbetontes Partizip die erste Hebung der Zeile an deren Beginn trägt. Nur in Zeile 6 ist das ebenfalls stammbetonte Adverb dem Partizip erläuternd vorangestellt. Keats breitet vor dem Leser nicht aus, was Madeline im Schlaf empfinden, welches Gefühl sie bewegen könnte; er schwelgt nicht ausführlich in möglichen Phantasien, sondern verkürzt sprachlich, indem er in jeweils einer Zeile Parallelvergleiche ohne Rücksicht auf grammatische Vollständigkeit der Sätze aneinanderreiht. Ihr Gewicht wird rhythmisch durch die einheitliche Inversion ihres Auftakts erhöht.[251]

Auch solche Reihungen sind charakteristisch für The Eve of St. Agnes. Auch sie markieren den Rhythmus, vor allem wenn es sich um asyndetische Reihen handelt, bei denen unbetont leichte Konjunktionen als Senkungssilben entfallen. Drei- oder viergliedrige Adjektivreihen wie die Charakterisierung Angelas als "A póor, wéak, pálsy-stricken chúrchyard thíng" (xviii. 2), wie die Beschreibung von Madelines Kammer, "The máiden's chámber sílken, húsh'd, and cháste" (xxi.5), oder wie die schon zitierte Reihe "bóisterous, míd night, féstive clárion" (xxix. 6) vermitteln dem Leser auf engstem Raum eine eindringlich verdichtete Vorstellung vom jeweiligen Erzählgegenstand. Da sich tonstarke Wörter und Silben in derartigen Reihungsversen drängen, korrespondiert in ihnen geballter Rhythmus der inhaltlichen Dichte. Das gilt natürlich in gleichem Maße für unmittelbar aufeinanderfolgende Adverbien oder Prädikatsnomina: "... meágre, bárefoot, wán ..." (ii.3) schlurft der

251)vgl. auch S.261 zur Klangfülle dieser Strophe.

alte Beadsman aus der Kirche; "How chang'd thou art! how pallid, chill, and drear!" (xxv.5) erscheint Porphyro der Geliebten bei ihrem Erwachen. Und noch einmal denselben Verdichtungseffekt in Bezug auf Aussage und Rhythmus erreicht Keats, wenn er aufzählend einem Prädikat mehrere Subjekte zuordnet (xxix. 6 - 7) oder wenn er überhaupt Substantive aneinanderreiht, wie in Strophe xviii. 6 - 7, wo Madeline seufzt: " 'Mid looks of love, defiance, hate, and scorn, / Hoodwink'd with faery fancy ...". Die Nomenreihe bezeichnet hier die Skala der Gefühle, die die Tanzenden und Feiernden der bereits vom Sagenzauber geblendeten Madeline entgegenbringen.[252] Nahezu allen ermittelten Reihungsversen ist gemeinsam, daß Keats ihre Glieder in der Weise ordnet, daß sie mit dem jambischen Grundcharakter der Verse in Einklang bleiben. Sie tragen erheblich zur Markierung der Tonstellen bei, ohne aber die regelmäßige Abfolge von Senkung und Hebung zu stören.

Letzteres gilt für die überraschend zahlreichen Komposita und compound-ähnlichen Wortverbindungen in The Eve of St. Agnes nur noch in sehr bedingtem Maße. Auch sie erlangen besonders dort beeindruckend Wirkung, wo sie zu zweit, zu dritt oder gar viermal innerhalb der Stanzen auftreten.[253] Ungeachtet ihres Aussagewertes und der Wortklassenzugehörigkeit ihrer Komponenten gliedern sie sich in zwei Gruppen, die beide den Rhythmus maßgeblich beeinflussen, wenn auch auf gegensätzliche Weise.[254] Bei compounds wie riddle-book (xv.4), palsy-stricken und passing-bell (xviii. 2 - 3), sleepy-eyed (xix.7), triple-arch'd und tiger-moths (xxiv. 1 + 6), bei Ausdrücken wie azure-lidded (xxx.1), elfin-storm (xxxix. 1), warrior-guests (xlii.4) und anderen, die bei Betonung ihrer Wortstämme alle eine unbetonte Zwischensilbe aufweisen, ist dem Dichter die reibungslose Einordnung in das jambische Schema leicht gelungen. Diese Komposita beschweren den Rhythmus, ohne seinen Fluß zu hemmen.

Gerade diesen retardierenden Einfluß aber übt der zweite Komplex von Wortzusammensetzungen aus, bei denen ohne mildernde Senkung zwei volltonige Silben aufeinanderprallen.[255] Das ist in The Eve of St. Agnes bei

252) Weitere Reihungen und Aufzählungen: v.2, ix.9, xiii.5, xxix.4, xxx.2, 4, 5 - 9, xxxviii.1, xl.7. - Polysyndetische Reihen liegen nur vor in: xvi.6, xxiv.3, xlii.4-5.

253) Vgl. iv, xviii, xxvi, xxxvi, - xi, xxix, - xxiv, xlii.

254) Da die im folgenden untersuchten sprachlichen Erscheinungen bereits bei mehreren Strophen anklangen, verzichten wir auf die erneute ausführliche Darstellung an vollständigen Belegen, S. 258.

255) Auch W.J. Bate deutet diese Erscheinung als retardierendes Moment innerhalb des rhythmischen Ablaufs. - W.J. Bate, a.a.o., 113 ff.

einem Großteil jener zahlreichen Wortgruppen der Fall, in denen einem past participle ein charakterisierendes Bestimmungswort zugeordnet ist: sóle-thoúghted (v.6), hót-blóoded (x.5), heárt-stif'led (xxiii.9), deép-dámask'd (xxiv.6), smóoth-scúlptured (xxx.iii.9). Solche Komposita sind im Englischen in der Regel even-stressed. Wollte man denn doch einen der beiden Bestandteile besonders betonen, so müßte das ohne Zweifel das Bestimmungswort sein. Alle angeführten Beispiele tragen aber, wenn man sie im Zusammenhang ihrer Verse bewußt jambisch liest, wenn man also einmal Versrhythmus über Sprachrhythmus stellt, den Hauptton auf der Stammsilbe des Grundwortes. In der Praxis jedoch werden wir, um den Sinn der compounds nicht zu entstellen, das jambische Schema opfern und in Abweichung vom Metrum Doppelhebungen lesen müssen. - Zu demselben Schritt sind wir bei einer Reihe von Wortzusammensetzungen gezwungen, die in der Prosasprache Anfangsbetonung haben, jetzt in der Zeile aber mit ihrem zweiten Wortstamm an eine metrische Nachdruckstelle treten, wie hall-pillar (xi.4), liege-lord (xiv.4), knót-gráss (xxiv.3) und seá-weed (xxvi.6). Und schließlich entstehen derartige Verstöße gegen das Metrum in einer verblüffend großen Zahl von Versen dadurch, daß z.B. einem auf der ersten Silbe betonten Adjektiv oder Nomen ein einsilbiges Adjektiv unmittelbar vorausgeht, das entsprechend seiner attributiven Funktion auch eine angemessene Hervorhebung verlangt. Die folgenden Zeilen aus Strophe ii enthalten gleich mehrere dieser oder ähnlich entstehender Doppelhebungen.

"The scúlptur'd déad, on eách síde, seém to fréeze,
Emprison'd in blácк, purgatórial ráils:
Knights, ládies, práying in dúmb órat'ries,
He pásseth bý; and his weák spírit faíls
To thínk how they may áche in icy hoods and máils".
(ii. 5 - 9)

Hier sind es die Wortfolgen "Knights, ládies - dúmb órat'ries - weák spírit", die sich dem jambischen Versprinzip entgegenstemmen und den Leser stocken lassen.[256]

256) Vgl. xx. 4 + 5, xxv. 5 + 8, xxxii. 3 + 6, xxxiv. 5 + 6, xxxvi. 4 + 8, xli. 4 + 9. - Eine Zeile wie "Half-hidden, like a mermaid in seá-weed, / ... she dreáms awáke" (xxvi. 6 - 7) kann sicher gar nicht mehr als jambischer Vers angesprochen werden. Jedoch gilt sie wohl als Extremfall in Keats' Gedicht.

3. Zusammenfassung zur Rhythmusgestaltung

Trotz intensiven Vergleichens der zahlreichen Abweichungen vom Metrum der Spenserstanze lassen sich aus Art und Häufigkeit ihres Auftretens keine exakt bestimmbaren Einzelfunktionen systematisch nachweisen. Wir finden solche a-jambischen Wendungen in Dialogstanzen und in Strophen mit rein beschreibendem Charakter; wir begegnen ihnen bei der Darstellung der friedvollen Atmosphäre in Madelines Gemach (xxiii - xxvi). ebenso wie bei der konstrastierenden Kälte und Feindseligkeit der Außenwelt in den das Gedicht umrahmenden Stanzen. So bleibt am Ende die Feststellung, daß Keats den Rhythmus seiner Sprache in The Eve of St. Agnes zwar weitgehend, aber eben nicht grundsätzlich und überall dem jambischen Versrhythmus angepaßt hat. Seine Abweichungen vom jambischen Prinzip, ferner die regulären Umstellungen von Takten, sprachliche Reihungen, Komposita und compound-ähnliche Ausdrucksfügungen, die Wahl klang- und bedeutungsintensiver Wörter - sie alle sind Stilmittel, die auf eine konsequente Beschwerung des Rhythmus abzielen mit dem Zweck, ihn gewichtig und eindringlich akzentuierend wirken zu lassen.[257] Es leuchtet ein, daß die Sätze einer solchen Sprache nicht behende dahingleiten können, zumal wenn wir uns jetzt noch der Vielgliedrigkeit im Strophenaufbau und des hohen Anteils der Binnenzäsuren erinnern.

Die Spenserstanze in The Eve of St. Agnes ist kurzschrittig strukturiert; ihre syntaktische Erfüllung wird geprägt durch bildhaft verdichtetes Sprechen und eine Fülle von dicht aufeinanderfolgenden Sinneinschnitten. Durch die entstehenden Pausen wird der Leser zusätzlich zu den Mitteln der Rhythmusmarkierung genötigt, immer wieder einzuhalten und sich in nur gemessenem Tempo durch die Stanzen zu bewegen. Dieses ständige Retardieren beeinflußt sein Verständnis des Gedichts natürlich nur ihm unbewußt. Um so mehr wird er vom Dichter in die Lage versetzt, den außergewöhnlichen Klangreichtum der Keats'schen Diktion aufzunehmen und auf sich wirken zu lassen.

257)Vgl. dazu auch E.C. Pettet, a.a.o., 89: "... for smooth and mellifluous as his melody is, in his best poetry it is crossed with a rhythm that is measured and slow-moving."

Denn es ist neben der Geschlossenheit der Bilder nicht zuletzt die Fülle und Variationsbreite des Klangs, die auseinanderstrebende Tendenzen in der Strophe auffängt und diese letztlich doch zu einer Einheit von Form und Gehalt bindet.

4. Zur Klanggestaltung - Reime, Assonanzen, Alliterationen

Fragen der Struktur der Spenserstanzen, Fragen ihrer Rhythmusgestaltung sowie beider Ineinanderwirken bei Keats haben, wie eingangs erwähnt, in der Literatur kaum Beachtung gefunden (S. 24). Ganz im Gegensatz dazu wird der Klanggestaltung und im Zusammenhang damit der Sprache große Aufmerksamkeit gewidmet. W. Jackson Bate führt zu The Eve of St. Agnes aus:

"In his entire stylistic management of the Spenserian stanzas of this poem, Keats exemplifies ... a striving for a heightend intensity of expression - an intensity at once impassioned and weightily rich in sound and image ..." [258]

C.L. Finney ergänzt zur Sprache:" The most striking element in The Eve of St. Agnes is its intensely sensuous imagery." [259] David J. Masson untersucht spezieller The Keatsian Incantation und kommt u.a. zu dem Ergebnis, Keats habe "... a predilection for the repetition, or permutation, of tightly-linked or extended chains of sound, analogous to the repetition or inversion of a melodic line in music." [260] Das Gedicht sei überzogen von einem "... web of sound, ... interwoven ... not constructed." [261] Und schließlich meint E.C. Pettet, Keats' " ... poetry lingers in the ear because of its resonance and beauty of word music ... "; und, wenig später heißt es :

"... there are many passages in Keats's poetry where the verbal melody simply constitutes a pattern of pleasing sounds: it is appropriate as a background accompaniment to the scene, mood, or sentiment, that Keats is depicting ..." [262]

"Heightend intensity of expression, rich in sound" (Bate), "intensely sensuous imagery" (Finney), "extended chains of sound, web of sound" (Masson), "word music, a pattern of pleasing sounds" (Pettet) - solche Formulierungen ziehen sich leitmotivisch durch die Keats-Literatur, vor allem in Bezug auf The Eve of St. Agnes . Auch unsere eigenen Interpretationen zu diesem Gedicht haben bereits mehrfach auf die in der Tat außergewöhnliche

258) W. Jackson Bate, a.a.O., 117.
259) C. L. Finney, a.a.O., 547.
260) D.J. Masson, "The Keatsian Incantation: A Study of Phonetic Patterning", in: John Keats, a Reassessment, ed. Kenneth Muir, Liverpool (1959[2]), 160.
261) D.J. Masson, a.a.O., 160.
262) E.C. Pettet, a.a.O., 81 und 88.

Musikalität und Klangdichte der Keats'schen Diktion aufmerksam gemacht (S.236, 249). Das geschah bisher mehr am Rande, da stets andere Charakteristika der Stanze im Blickpunkt standen. Eine zielgerichtete Analyse von Keats' Reimtechnik und seiner Einstellung zu Assonanz und Alliteration soll weitere Klarheit vermitteln.

Schon bei der Behandlung der Faerie Queene und von Childe Harold's Pilgrimage haben wir auf die außerordentliche Bedeutung des komplizierten Reimschemas ababbcbcc für die innere Bindung der Stanze verwiesen. Die Reime sollen in dieser kunstvollen Verknüpfung die klangliche Einheit der Strophe gewährleisten. Das können sie nur, wenn der Dichter ihrer Gestaltung große Sorgfalt widmet.- Konsonantisch oder quantitativ unreine Reime, also Reimsilben, die hinsichtlich ihrer Endkonsonanz oder der Länge ihrer Vokale differieren, sind bei Keats äußerst selten anzutreffen.[263] Um so störender treten dagegen qualitativ unsaubere Reime ins Bewußtsein, denn hier geht es nicht um graduelle Klangdifferenzen, sondern zum Teil um krasse Abweichungen der Vokale voneinander. So beläßt Keats in Reimgruppen nebeneinander: "door - poor (iii.a), cavalier - otherwhere - year (vii.c), howl - foul - soul (x.c), sea-weed - bed - fled (xxvi.c), sigh - eye - dreamingly (xxxiv.c) ..."[264] Meist weicht, auch in den betroffenen b-Reimen, nur jeweils eine Reimsilbe klanglich ab; etwa auftretende Augenreime können keinen Ersatz bieten bei einem Gedicht, dessen Ausstrahlung vornehmlich von seiner Klangwirkung ausgeht. Am stärksten betroffen von fehlerhafter Reimgestaltung sind die Strophen ix, xxix und xxx, in denen in jeweils zwei Reimgruppen der strophenbindende Gleichklang aufgehoben ist: "moors - doors - implores - hours; Madeline - unseen - been"(ix. b und c); "moon - thereon; clarion - tone - gone" (xxix. a und c); "lavender'd - gourd - curd - transferr'd; cinnamon - one - Lebanon " (xxx.b und c). Insgesamt sind 28 Reimgruppen in The Eve of St. Agnes defekt, was, auf Strophen umgerechnet, bedeutet, daß in zwei von drei Stanzen die Klangharmonie durch Fehler in der Reimgestaltung gestört ist. Rein numerisch übertrifft Keats mit diesem hohen Anteil sogar noch Byrons Nachlässigkeit in der Reimbildung (S.197 ff.). Die Binnenzäsuren, die an sich rein schwächend wirken, nehmen den Reimen in The Eve of St. Agnes

263) Vgl. nur ii.b - "knees - degrees - freeze - oratr'ies", xiii.c - "he - see - piously" und xxxiii.b - "be - mercy - melody - suddenly".
264) Vgl. ferner i.a; xi.b; xv.a; xvii.c; xviii.c; xxi.b; xxiii.c; xxiv.b; xxv.b; xxxii.c; xxxiii.c; xxxvi.x; xxxviii.c.

kaum von ihrem Gewicht, da der beschwerte Rhythmus zu nachdrücklichem und damit langsamem Lesen zwingt. Es bleibt also trotz der Sinneinschnitte im Versinnern Zeit, auch die Zeilenenden klanglich hervorzuheben. —
Nun werden wir Keats in keiner Weise gerecht, wenn wir nur auf die Fehler seiner Reime verweisen, wie störend sie auch immer wirken mögen, nicht aber auf den so hohen Grad ihrer Ausstrahlung im allgemeinen. Der Dichter bevorzugt ganz ausgeprägt volltonige Reime mit langen Vokalen oder mit Diphthongen als Klangträger. Ihr Verhältnis zu Reimen mit kurzer Vokalquantität entspricht einer Verteilung von fast drei zu eins. Plastischer wird unsere Vorstellung von Keats doch klangbewußter Reimtechnik noch, wenn wir die Summe der Reime nach dunklem und hellem Vokalismus zerlegen. Wir stellen dann überrascht fest, welch eindeutiges Übergewicht helle Laute gegenüber dunklen Reimvokalen haben. Bei den hellen Vokalen und Diphtongen schälen sich vier etwa gleichstarke Gruppen heraus, die allein über 200 Reimwörter umfassen. Stellvertretend seien genannt:" degrees - knees [i:] (xxvi.b), bed - fled [e] (xxvi.c), Madeline - divine [ai]"(vii.a) und "pain - train" [ei] (vii.b). Bei den dunklen Klangträgern ergeben sich zwei Reimkomplexe, die in sich bereits wesentlich schwächer sind und nur 60 Reimwörter erfassen; dazu als Beispiele:" old - cold" [ou] (xlii.c) und "storm - form " [ɔ:] (xlii.b). Diese numerischen Verhältnisse in Keats' Reimtechnik enthüllen sich natürlich nur dem bewußt analysierenden Blick. Der unbefangenen Leser des Gedichts begleiten die Reime als ein mehr oder weniger undifferenzierter Strom von Lauten und Untertönen, von Klangassoziationen. Wir können aber auf die numerische Erfassung von Keats' Reimcharakteristika deshalb nicht verzichten, weil das Gerüst der Reime in The Eve of St. Agnes eigentlich doppelte Funktion erfüllt. Die verschlungene Anordnung der Gleichklänge gibt der Spenserstanze den nötigen Zusammenhalt (Reim als strophenbindendes Stilmittel) und bietet darüber hinaus Ansatzpunkte für die Gestaltung des Klangkörpers einer Strophe überhaupt. Wir werden noch feststellen können, daß wieder und wieder vom Reimvokalismus Ausstrahlungen ins Versinnere ausgehen, insofern als klangidentische oder zumindest klangähnliche Wörter und Wortkomplexe innerhalb der Zeilen die Wirkung der Reimklammer ergänzen und abrunden (S.265).
Wer also für den Reimvokalismus bereits Prioritäten nachgewiesen hat, hier das Vorherrschen heller Vokale und Laute, der kann bei den Untersuchungen zur Assonanz, zur Klanggestaltung überhaupt, auf diesen Ergebnissen aufbauen.

Das Zusammenwirken von Reim- und Binnenvokalismus in den Strophen erzeugt jenes charakterisitische " web of sound" (Masson), von dem wir oben gesprochen haben (S.259).

Keats setzt im übrigen, ungeachtet der erwähnten Abweichungen, seine Reime konsequent zur verstärkten Strophenbindung ein. Wir ermitteln 10 von 42 Stanzen, innerhalb derer zwei Reimgruppen den gleichen Vokal tragen. Das führt dann zu Klangballungen von bis zu sieben Reimen, u.a. auch in Stanzen, die wir bereits zitiert haben.[265] In Stanze viii sind die Vokale der b- und c-Reime identisch:" short - resort - sport - scorn - amort - unshorn - morn".

"She danc'd along with vague, regardless eyes,
Anxious her lips, her breathing quick and short:
The hallow'd hour was near at hand: she sighs
Amid the timbrels, and the throng'd resort
Of whisperers in anger, or in sport;
'Mid looks of love, defiance, hate, and scorn,
Hoodwink'd with faery fancy; all amort,
Save to St. Agnes and her lambs unshorn,
And all the bliss to be before to-morrow morn."
(viii.1 -9)

Die intensive Klangfülle solcher Strophen allein von ihren Reimen her tritt offen zutage. - Keats variiert die Technik der Reimballung, indem er sie auch zur engen Verknüpfung zweier Strophen miteinander einsetzt. 14 Stanzen werden verbunden, weil der Klang der c-Reimgruppe unmittelbar im folgenden a-Reim weiterläuft.[266] Und schließlich enthält The Eve of St. Agnes regelrechte Folgen von insgesamt 19 Strophen, die in nur wenig loserer Verknüpfung durch einen Reimvokal an wechselnden Positionen zusammengehalten werden. So windet sich etwa der [ai] - sound durch 13 Reimwörter der Strophen vi - ix, oder es zieht sich der [e] - Reim über 20 Reimstationen der Stanzen xxv - xxix.[267] Die Wiedergabe all dieser Details zu Keats' Reimbehandlung ist kein Ausdruck statistischen Vollständigkeitsstrebens, sondern soll belegen, wie der Dichter von der Erfüllung

265) Vgl. die Stanzen xiv. a + c; S.239 ; xxxix. b + c, S.242; vi. b + c, S.248; xxvii. b + c, S. 254 ; ferner die Strophen xi. a + c; xviii. a + c; xxviii. b + c; xxxviii. b + c; xlii. b + c.

266) Vgl. vi.f.; xv.f.; xxi.f.; xxvi.f.; xxxxvii.f.; xl.f.; xli.f.

267) Vgl. auch [ɔ:] in viii - x; [i:] in xxxvii - xl; [ɔ:] und [ʊ] in xl - xlii.

seiner Reime her die Grundlage legt für die außergewöhnliche Klangfülle seiner Spenserstanzen in The Eve of St. Agnes allgemein.

Aileen Ward führt in ihrem Versuch, Keats' Werke in den Zusammenhängen biographischer Fakten zu sehen, zu The Eve of St. Agnes aus: " The Eve of St. Agnes ist Keats's first great achievement in what he later called 'the knowledge of contrast, feeling for light and shade' which he thought is essential to a poem."[268] Und Douglas Bush, in ähnlichem Bemühen um eine kritische Biographie, konkretisiert "the knowledge of contrast" (Ward) bei Keats als "... the abstract idea of young love seen against a background of picturesque contrasts, of family hatred, feeble age and youth, religious and quasi-religious piety and erotic passion, winter cold and storm and interior luxury, music, and color."[269]
Kontrastreichtum ist also charakteristisch für das Gedicht (S. 226, 230, 250), und es war zu erwarten, daß ein klangbewußter Dichter wie John Keats diese Gegensätze auch klanglich herausgearbeitet und betont hat. Es fällt schwer, aus der Menge der Strophen mit auffallender Dichte von Assonanzen und Alliterationen die besonders bezeichnenden Beispiele herauszugreifen. - In Stanze xxx holt Porphyro "a heap/Of candied apple, quince, and plum, and gourd" (3 - 4) herbei, "... lucent syrops (6)... and spiced dainties"(8). Dann richtet er das Mahl.

"These delicates he heap'd with glowing hand
on golden dishes and in baskets bright
Of wreathed silver: sumptuous they stand
In the retired quiet of the night,
Filling the chilly room with perfume light.-
And now, my love, my seraph fair, awake!
Thou art my heaven, and I thine eremite:
Open thine eyes, for meek St. Agnes' sake,
Or I shall drowse beside thee, so my soul doth ache."
(xxxi. 1 - 9)

Die Strophe besteht aus zwei deutlich erkennbaren Komplexen, die sich auch klanglich voneinander abheben. Bei der Beschreibung von Porphyros Tun (xxxi. 1 - 5) beansprucht Keats die volle Wahrnehmungsfähigkeit des

268) A. Ward, John Keats, the Making of a Poet, London (1964[3]), 245.
269) D. Bush, John Keats, his Life and Writings, London (1966), 111.

Lesers, indem er seine Sinne umfassend anspricht. Die Farbvorstellungen "golden, bright, silver"(2 - 3) wenden sich an den Gesichtssinn; "retired quiet" (4) - in der abgeschiedenen Stille ist nichts zu hören; die Kontraste "with glowing hand" (1) und "chilly room" meinen wir körperlich zu fühlen; und "perfume light" (5) appelliert schließlich an den Geruchssinn. Diese Darstellungsweise entspricht dem, was C.L. Finney unter "intensely sensuous imagery" versteht (S. 259). Der Leser kann sich der Eindringlichkeit der Sprache nicht entziehen, und zwar umso weniger, als er von einem dichten Klanggeflecht in Bann geschlagen wird. Grundton der ersten syntaktischen Einheit ("these delicates ... silver", 1 - 3) ist das zehnfache [i:], das durch den langen Vokal gleicher Qualität an drei Stellen vertieft wird:" these, heap'd, wreathed". Die drei dunklen Laute in "glowing, golden, basket" lassen ihre Umgebung kontrastierend noch heller erklingen. Die anlautende Konsonanz der tontragenden Silben ist durchweg stimmhafter Natur:"delicates, heap'd, glowing, hand, golden, dishes, baskets, bright". Wir entdecken neben den Gleichklängen im Vokalismus also auch Alliterationen, und zwar in sich durchdringenden Zweiergruppen. Das zweite Satzgefüge im ersten Sinnkomplex der Stanze ("sumptuous ... light", 3 - 5) setzt nach der klingenden Binnenzäsur mit harter Betonung ein, wobei das scharfe s im vorangehenden "silver" den Anlauten von "sumptuous" und "stand" korrespondiert und so zusammen mit dem [s]-Laut des b-Reims beide Satzgefüge verknüpft. Die Verse 4 und 5 sind durch kleinere und unvermischte "patterns of sound" (Pettet) hervorgehoben;Zeile 4 wird erfüllt von der doppelten Parallele zum b-Reim "retired - quiet", während im folgenden Vers Gleichklang der Vokale und Konsonanten zugleich wirksam ist:" filling - chilly" und, etwas schwächer, "room - perfume" (Zeile 5).[270] Damit haben wir das Lautbild von Teil 1 der Strophe in seinen wichtigen Zügen analysiert. Es unterstreicht, das sei wiederholt, die sinnliche Ausstrahlungskraft der Bildvorstellung und verdichtet die erwartungsvolle Atmosphäre. — Mit Zeile 6 ändert sich abrupt die Sprechhaltung. Auf die eindringliche, aber eher neutrale Beschreibung der Szene folgt nun die persönliche Hinwendung Porphyros zur schlafenden Madeline durch seine geflüsterten Bitten

270) Solche Gleichklänge, "patterns of sound", die nur Teile einer Strophe bzw. kleinere Versgruppen durchziehen, finden wir etwa in den Stanzen: ii. 7 - 9, iii. 7 - 9, iv. 7 - 9, vii. 8 - 9, viii.9, ix. 5 - 7, x. 1 - 6, xvi. 6 - 9, xvii. 3, xxvi. 4 - 6, xxix. 6 - 7, xxxix. 5 - 9.

"' my seraph fair, awake'" (6). Jetzt tritt das Spiel mit Klängen zurück zugunsten des direkten Ansprechens der Geliebten, "Open thine eyes!", das schließlich im Alexandrinergipfelt, "'Or I shall drowse beside thee, so my soul doth ache'" (9). (S.242).

Am Beispiel von Strophe xix läßt sich noch wirkungsvoller als an Stanze xxxi demonstrieren, was wir oben mit der klanglichen Doppelfunktion der Reime meinten (S.261). "... Angela gives promise she will do / Whatever he shall wish, betide her weal or woe." (xviii. 8 - 9).

"Which was, to lead him, in close secrecy,
Even to Madeline's chamber, and there hide
Him in a closet, of such privacy
That he might see her beauty unespied,
And win perhaps that night a peerless bride,
While legion'd faeries pac'd the coverlet,
And pale enchantment held her sleepy-eyed.
Never on such a night have lovers met,
Since Merlin paid his Demon all the monstrous debt."
(xix.1 - 9)

In dieser Strophe verbindet Keats durch den Hinweis auf "Merlin" und "his Demon" (9) Porphyros reale Sehnsucht nach der "peerless bride" (5) mit dem Bereich der Magie, des übernatürlichen Zaubers, des "pale enchantment" (7) und der "legion'd faeries" (6). Der Reimvokalismus dieser Strophe besteht ausschließlich aus hellen Lauten, die die Grundlage für ein reiches Maß an Klangparallelen im Innern der Zeilen abgeben. Dem kurzen [ɛ] im a-Reim korrespondieren einschließlich aller Nebensilben 19 gleiche Laute. Und, mehr noch, an nicht weniger als sieben Tonstellen über die ganze Strophe verteilt erscheint dieser Vokal in seiner gedehnten Form [i:]: "lead - secrecy - even - see - legion'd - sleepy-eyed - Demon" (1 - 9). Der verwandte Diphthong [ai] der b-Reimgruppe wird im Versinnern zusätzlich an sechs Stellen reflektiert, "Madeline - privacy - might - night - while - night". Wenn wir nun ergänzend noch auf etliche kleinere Stabreimgruppen mit den Anlauten p, m, l, d hinweisen, dann müssen wir zugleich anmerken, daß unser Bewußtsein von der Form der Spenserstanze in ihren Einzelheiten fast völlig von der überwältigenden Klangfülle verdrängt wird. Fast erscheint es auch bei gemessenem Sprechtempo nicht mehr möglich, das Schema der Reime herauszuhören, da die vielen Parallellaute im Innern der Verse beginnen, die Versgrenzen einzuebnen. Das aber ist ein Beweis mehr für die strophenbindende Kraft des Sprachklangs bei Keats. Die isolierende Betrach-

tung von Alliteration und Assonanz ist nicht möglich, weil beide Stilmittel mehr noch als bei Spenser und Byron unlösbar ineinander verwebt sind. Priorität vor dem Stabreim hat allerdings bei Keats der Gleichklang der Vokale.[271]

Im übrigen sei an dieser Stelle eine Beobachtung in Erinnerung gebracht, die wir bei der Betrachtung von Alliteration und Assonanz in der Faerie Queene getroffen haben (S.101): Die Kumulierung bestimmter Vokalqualitäten oder Konsonanten kündigt nicht a priori einen festgelegten Sachverhalt an etwa des Sinnes, daß verstärkt auftretendes [ʌ, ʌ, ɔɪ], wie dargestellt (S.265), nun die sinnliche Atmosphäre von Stanze xxxi erzeugen müßte. Klanghäufungen sind nicht auf bestimmte Inhalte fixiert. Assonanz und Alliteration unterstreichen und verdichten aber Vorstellungen, die durch den Sinngehalt der Sprache im Leser erzeugt werden. Und davon macht Keats in so reichem Maße Gebrauch, daß seine Stanzen durch Klangvielfalt und Klangvolumen seiner Sprache auch dort an Einheitlichkeit gewinnen, wo sie sie durch starke Zergliederung oder Unregelmäßigkeiten der Reime zu verlieren drohten.

271) Vgl. folgende Stanzen mit auffallender Klangdichte: vi, xiii, xviii, xix, xx, xxiv, xxv, xxvii, xxx, xxxi, xli, xlii.

Abschnitt III: Ergebnis der Betrachtungen zur Spenserstanze in The Eve of St. Agnes

Bei der Erfüllung der Spenserstanzen in The Eve of St. Agnes liegen zwei Gruppen von Merkmalen in ständigem Widerstreit miteinander. - So haben unsere Strukturanalysen (S. 228 ff.) das Bild einer vielfältig und außerordentlich stark gegliederten Langstrophe ergeben, die sich weitgehend aus kleinen Versgruppierungen oder Einzelzeilen zusammensetzt. Die große Fülle von Sinneinschnitten am Versende wird erhöht durch zahlreiche zusätzliche Binnenzäsuren, so daß von der Struktur her die Einheit von Spensers epischem Strophenmaß weitgehend gesprengt erscheint. Eine die Einheit ähnlich beeinträchtigende Wirkung geht im Rhythmus (S. 246 ff.) von jenen zahlreichen Abweichungen vom jambischen Prinzip aus, die zuweilen den Eindruck a-jambischen Sprechens hervorrufen (S. 253 ff.). Insgesamt ist das metrische Schema hinsichtlich der Hebungszahl über weite Strecken voll erfüllt, und wir müssen von einem auf mannigfache Weise konsequent beschwerten Rhythmus sprechen, der nur langsam, immer wieder retardiert, dahinfließt (S. 257). Ferner haben wir eine auffällige Betonung von Strophenauftakten in syntaktischer, inhaltlicher und rhythmischer Hinsicht festgestellt (S. 231 ff.) und auch auf oft fehlerhafte Reime aufmerksam gemacht (S. 260 ff.).

Bei Berücksichtigung allein dieser Phänomene bliebe als Ergebnis, daß die Stanze der Faerie Queene ihrer Charakteristika weitgehend entledigt ist und daß sie die Geschlossenheit einer kunstvoll gebauten Langstrophe eingebüßt hat. Denn im Vergleich zu Spensers Epos ist die Stanze in The Eve of St. Agnes weder weiträumig strukturiert noch sprachlich leicht und fließend gefüllt.

Auf der anderen Seite wird der Eindruck der Auflösung gemildert, meist sogar aufgehoben, von einer Reihe gegensätzlich wirkender Merkmale. - Einmal drängen die Geschlossenheit der dargestellten Episode, die enge Begrenzung in Raum, Zeit, Handlung und Personenzahl sowie die Dichte der atmosphärischen Gegensätze die Darstellung zusammen. Keats deutet dementsprechend an, statt auszubreiten. Oft werden geschlossene Bilder (S. 233) oder abgerundete Situationssegmente (S. 230) in der Einheit einer Stanze entwickelt.

Neben der gegenüber Spenser ungewohnten Beschwerung des Strophenauftakts funktionalisiert Keats den Alexandriner (S.244). So verdichtet sich die Folge inhaltlicher und atmosphärischer Höhepunkte beträchtlich. Den aber wohl stärksten Beitrag zur Bindung der Strophen in sich und untereinander leistet der Klangreichtum der Sprache in The Eve of St. Agnes. Grundlage der Klangfülle ist der volle und überwiegend helle Vokalismus der Reime (S.261). Mit seiner Hilfe werden Verse und Strophen gebunden. Zudem strahlen die Reimvokale ins Innere der Verse hinein, wo sie auf zahlreiche Klangparallelen stoßen. Diese vom Endreim bestimmten Klänge sind Teil eines dichten Netzes von Assonanzen und auch Alliterationen; sie alle zusammen sind klangliche Leitmotive, die sich unmittelbar oder unterschwellig im Bewußtsein des Lesers festsetzen und seine Vorstellungskraft ausfüllen. Der helle Grundcharakter des Vokalismus entspricht der sinnenfreudigen Erwartung und Erfüllung dieses St. Agnes' Eve.

So verschweißt Keats die ursprünglich epische Strophe durch die Geschlossenheit der Gesamtszene, durch die Überschaubarkeit und Dichte ihrer einzelnen Bilder, durch Klangreichtum und Klangharmonie letztlich doch zu einer Einheit auch in der unepischen romance. Was in dem frühen Imitation of Spenser noch im Grunde unselbständiges Nachschaffen war, hat sich in The Eve of St. Agnes auf dem Höhepunkt seines Dichtens also, zu originaler Durchdringung und Erfüllung einer Form entwickelt, wo von Nachahmung eines Vorbildes nur noch sehr bedingt die Rede sein kann.

Dennoch wird man auch nach einem so glänzenden Gedicht wie The Eve of St. Agnes nicht behaupten können, wie es H. Reschke getan hat (S.233), die Spenserstanze eigne sich originär besser "für kürzere Dichtungen mehr beschreibender Art, mit lyrischem Einschlag" als für episches Darstellen. Diese Strophe ist nach wie vor auf Weite angelegt, und wenn Keats trotzdem die atmosphärische Farbigkeit eines einzigen Abends mit dichterischer Vertiefung in ihr einfing, so beweist das nur, daß die Spenserstanze auch in unepischer Dichtung ihre Wirkung nicht verliert, wenngleich ihr Zauber bei Keats auf gänzlich anderen Grundlagen beruht als bei Spenser.

Kapitel 3: Die Spenserstanze in The Cap and Bells

Aus der begeisterten Spenserschwärmerei seiner Jugend heraus hatte Keats mit dem kleinen Gedicht Imitation of Spenser eine Nachahmung sowohl der Idyllik Spensers als auch der Art seiner Strophenerfüllung versucht. Dieser ersten Beschäftigung mit der Spenserstanze folgte auf dem Höhepunkt seines dichterischen Schaffens das romantisch unwirkliche The Eve of St. Agnes, dessen Strophen äußerlich exakt der Faerie Queene - Stanze entsprechen,in der Erfüllung ihrer inneren Gesetzmäßigkeiten jedoch im Vergleich zu Spenser eine , wie wir zeigen konnten, grundlegende Umwertung erfahren haben. Und noch ein drittes Mal griff Keats zur Spenserstanze. Er wählte sie als Strophenform seines letzten Werkes, der Fragment gebliebenen Satire The Cap and Bells; or the Jealousies aus dem Jahre 1819/20.[272] Aus zwei Gründen beziehen wir auch dieses in seinem dichterischen Rang weniger bedeutende und darum von der Keats-Forschung kaum beachtete Gedicht in unsere Betrachtungen der Spenserstanze ein: Einmal können wir bei Keats die Entwicklung seines Verhältnisses zur Spenserstanze über mehrere Stufen hinweg von der Jugend bis eine reifere Schaffensperiode verfolgen. Diese Entwicklung bei Keats ist nicht, wie man vermuten sollte, durch die stete Vervollkommnung in der Erfüllung der Stanze gekennzeichnet, sondern führt von der Nachahmung Spensers (Imitation) über die Umwertung seiner Strophe (The Eve of St. Agnes) in The Cap and Bells schließlich bis an den Rand ihres Zerbrechens in Einzelzeilen und kleine unstrophische Zeilengruppen. Zum anderen werden unsere Untersuchungen ergeben, daß die Form der Spenserstanze zur Verwirklichung satirischer Parodien zumindest in der Weise, wie Keats sie versuchte, ungeeignet ist, wenn darüber nicht die der Stanze innewohnenden Gesetzmäßigkeiten verlorengehen sollen.

Die Motive, aus denen heraus sich Keats nach dem auch in seinen Augen dichterisch so wertvollen The Eve of St. Agnes der Spenserstanze gerade in satirischer Absicht bediente, werden wohl ungeklärt bleiben. So oft er sich in seinem umfangreichen Briefwechsel reflektierend und erläuternd zu seiner Dichtung äußert, über die Spenserstanze äßt er auch in Bezug auf

272) Poetical Works of John Keats, a.a.O., 316 - 338

The Cap and Bells nichts verlauten. Es ist bekannt, daß Keats gegen Ende des Jahres 1819 erneut in der Faerie Queene las und daß er im Frühjahr 1820 The Eve of St. Agnes einer letzten Überarbeitung unterzog. Vielleicht war diese Beschäftigung mit Spensers Stanze der unmittelbare Anlaß, vielleicht kam angesichts seiner fatalen materiellen Situation noch hinzu, daß er sich von einem erneuten Gedicht in dieser Strophenform eine Wiederholung des Erfolgs von The Eve of St. Agnes versprach. Das sind jedoch nur Vermutungen, restlos zu überzeugen vermögen sie nicht.[273] Auch die eigentliche Bestimmung von The Cap and Bells, der umfassende Plan dieses Gedichts, ist nicht bekannt. Ein raffender Überblick über die reine Handlung der 88 vorhandenen Stanzen dieses Faëry Tale, wie es im Untertitel heißt, scheint einer Auffassung von Planlosigkeit allerdings vorerst zu widersprechen: Der Emperor Elfinan zeigt Neigungen zu sterblichen Mädchen (i), wird aber von dem darüber besorgten Parlament seines imaginären Ländchens verpflichtet, ein Mädchen zu heiraten, das, wie es ihm als einem "mere shade" (iii.5) zukommt, gleichfalls "immaterial" ist (iii.9). Er erwählt die schöne Prinzessin Bellanaine und schickt seinen geflügelten Gesandten Crafticant aus, sie durch die Lüfte aus dem ebenfalls imaginären Imaus herbeizuholen (iv). Nach erfolgreicher Werbung wird Bellanaine auf den Flügeln feenhafter Wesen davongetragen (v-x. 3). In der Zwischenzeit verzehrt Elfinan sich weiter vor Sehnsucht nach dem Mädchen Bertha Pearl. Er empört sich wortreich gegen das Edikt des Parlaments (xv - xx) und läßt durch seinen schwarzen Sklaven Eban den Wahrsager und Scharlatan Hum herbeiholen (xxi - xxxix), der ihn mit Hilfe zauberischer Fähigkeiten ans Ziel seiner Wünsche führen soll. Hum übergibt Elfinan ein altes "legend-leaved book" (lvii.9), das ihn durch die Lüfte nach Canterbury tragen und ihm die Zuneigung Berthas gewinnen wird. Glockengeläut kündigt die Rückkehr der "fairy escort" (lxv.1) an, die Bellanaine herbeiträgt (lxiv - lxvii.2).

273) Der Biograph W. Jackson Bate führt dazu aus: "In a murky desire to push aside the sentimentality of 'The Eve of St. Agnes', he chose for the verse form the same Spenserian stanza, altogether inadequate for satiric poetry." - W.J. Bate, **John Keats**, a.a.O., 624.

Elfinan schwingt sich noch eben rechtzeitig durch ein Fenster davon (lxviii). Hum stürzt betrunken die Treppe hinab. Damit endet die eigentliche Elfinanepisode. -
In den Strophen lxxi - lxxxviii gibt Crafticanto im Nachtrag einen Bericht über seine "aerial journey over Central Asia" ,[274] an dessen Ende wir uns wieder an dem Punkt der Erzählung befinden, den sie mit Hums Treppensturz schon in Stanze lxx erreicht hatte.

Wollen wir dieser Aufzeichnung des reinen Handlungsverlaufes folgen, dann scheint die einheitliche Fiktion einer Feenwelt doch dessen beherrschendes Moment zu sein. Mit Ausnahme der kaum umrißhaft herausgearbeiteten Gestalt des Kutschers (xxix. 3 - 9) sind alle Figuren in The Cap and Bells mit feenhaften, über-menschlichen Attributen ausgestattet: Elfinan und Bellanaine sind körperlose Schattenwesen; Crafticant und seine Schar überfliegen schwerelos ganze Kontinente; Hum verfügt allem Anschein nach über übersinnliche Kräfte, und selbst Eban ist mit schnellen Flügeln ausgerüstet (xxi.6). Aber diese Betrachtungsweise übersieht, daß es sich bei diesen Attributen stets um nur sekundäre Charakterisierungsmerkmale handelt, die wie dekorative Verkleidungen wirken, ohne den Figuren wirklich zugehörig zu erscheinen. Der Leser empfindet die Faery-Elemente in The Cap and Bells als Teile eines leichten, verschleiernden Gewandes, das Keats seiner wahren Intention in The Cap and Bells, der Satire, übergeworfen hat. Dieses Gewand ist so leicht gewirkt, daß es keine Einheitlichkeit des Gedichts herbeizuführen vermag, daß vielmehr die durchaus menschlichen Züge und Verhaltensweisen der Feenfiguren an vielen Stellen die Märchenfiktion verdrängen. So ist der kraftvolle Zornesausbruch Elfinans (xvi. 1 - xx. 9) als durchaus unfeenhaft zu werten. Betrachten wir nur die erste Strophe seines wütenden Monologs:

"'I'll trounce some of the members,' cried the Prince,
'I'll put a mark against some rebel names,
I'll make the Opposition-benches wince,
I'll show them very soon, to all their shames,
What 'tis to smother up a Prince's flames;
That ministers should join in it, I own,
Surprises me! - they too at these high games!
Am I an Emperor? Do I wear a crown?
Imperial Elfinan, go hang thyself or drown!'"
(xvi. 1 - 9)

274) R. Gittings, The Mask of Keats, Cambridge, Mass. (1956), 134.

Hier gilt das gleiche wie für andere Szenen, z.B. für den Auftritt Ebans (xxi. - xxiv), für die Einführung Hums (xxxv - xxxviii) und für einen großen Teil des Dialogs zwischen Hum und Elfinan: Die Motivik der Feenwelt ist vollständig verdrängt zugunsten detaillierter Schilderungen von Einzelpersonen und ihrer Handlungsweise. Diese wiederum sind nicht Selbstzweck, sondern Bestandteile der Satire. R. Gittings führt bei seiner Suche nach der Bestimmung des Gedichts u.a. aus, daß "the poem is thought to be a satire, in the style of Byron, on 'the unedifying matrimonial and love affairs of the Prince Regent'", auf den späteren Georg IV.[275] Demnach hätte Keats ein zentrales Ziel für seinen Spott vor Augen gehabt. Diese These wird aber dann von Gittings selbst verworfen, wenn er überzeugend den Nachweis führt,[276] daß Keats eine ganze Reihe seiner Dichter-Zeitgenossen parodiert hat, daß es sich bei The Cap and Bells um "compound ... satire"[277] handelt. R. Gittings hat eine Fülle von Übereinstimmungen herausgearbeitet zwischen William Hazlitt und Elfinans Sklaven Eban (etwa in den Strophen xxi, xxv - xxviii), zwischen Leigh Hunt und dem Scharlatan Hum (lxii - lxvi) und zwischen dem eigentümlichen Stil Robert Southeys in seinen Thalaba und Curse of Kehama einerseits und dem Bericht Crafticantos über seinen abenteuerlichen Flug andererseits (lxxi -lxxviii). Weniger eindeutig gelingt die Zuordnung Lord Byrons zu dem Emperor Elfinan, da eine Reihe von Gesichtspunkten auch für autobiographische Bezüge zu sprechen scheinen.[278] Auf jeden Fall erwecken, auch wenn wir den fragmentarischen Charakter des Gedichts unberücksichtigt lassen, die breite Streuung der parodierten Zeitgenossen und die Unterschiedlichkeit der nachgeahmten Stile den Eindruck starker Uneinheitlichkeit. Weder die Faery-Fiktion noch die satirische Bestimmung können The Cap and Bells Einheitlichkeit und inneren Zusammenhalt geben. Naturgemäß kann diese Tatsache nicht ohne Auswirkungen auf Keats' eigene Schreibweise und seine Behandlung der Spenserstanze in The Cap and Bells bleiben, die, wie die folgenden Strophenanalysen ergeben werden, voller Diskrepanzen und unausgewogener Gegensätze stecken.

275) R.Gittings, a.a.O., 116.
276) R.Gittings, a.a.O., 115 - 143.
277) C. L. Finney, a.a.O., 736.
278) R. Gittings, a.a.O., 138 f.

Das Gleichmaß der Spenserstanze, in der Faerie Queene in so hervorragendem Maße verwirklicht und in The Eve of St. Agnes durch die atmosphärische Dichte der Erzählung doch wenigstens annähernd erreicht, ist in Keats' letztem Werk verlorengegangen, und zwar, was Aufbau und Gliederung der Strophen angeht, ebenso wie in Bezug auf den Rhythmus von Sprache und Vers.

Abschnitt I: Zur Struktur der Stanzen

1. Auflösung der Spenserstanze von innen her - Zersplitterung, Brüche

Wir stehen bei der Untersuchung der Strophenstruktur vor der Tatsache, die Verteilung von weiträumig gegliederten und stark strukturierten Stanzen für The Cap and Bells nicht in Zahlen fassen zu können. Die Ursachen dafür sind bei einer großen Zahl von Stanzen in dem Einfluß des von Keats jeweils parodierten Stils auf die vorgegebene Form der Spenserstanze zu suchen und zugleich in dem sich aus seiner Art der Personenbeschreibung ableitenden Prinzip der Reihung von Merkmalen über mehrere Strophen hinweg. In beiden Fällen wird die Stanze von einem Stil überlagert, der ihr an sich unangemessen ist. Ein Beispiel aus den Strophen lxxi - lxxxviii, in denen Crafticanto seinen wunderlichen Tagebuchbericht über seinen Flug mit Bellanaine gibt, mag im einzelnen veranschaulichen, was gemeint ist. [279] In diesem Teil von The Cap and Bells ahmt Keats in der Schreibweise Crafticantos, wie schon erwähnt (S.272), den Stil von Robert Southey nach. Nachdem der Erzähler diesen Stil in ironischer Verkehrung der Attribute als "sweet prose ... gentle and tender, full of soft conceits" (lxxi. 5, 3) charakterisiert hat und versuchen will, "woven periods into careless rhymes" (lxxi.6) umzuwandeln, beginnt die übertrieben minutiöse Aufzählung der Erlebnisse:

"Well, let us see, - tenth book and chapter nine,-
Thus Crafticant pursues his diary:-
''Twas twelve o clock at night, the weather fine,
Latitude thirty-six; our scouts descry
A flight of starlings making rapidly
Towards Thibet. Mem.: - birds fly in the night;
From twelve to half-past - wings not fit to fly
For a thick fog - the Princess sulky quite
Call'd for an extra shawl, and gave her nurse a bite.

[279] Mit gleicher Berechtigung könnten wir etwa die Strophen lxii - lxvi heranziehen. Auch in diesem Komplex hat Keats parodierend einen fremden Stil in Spenserstanzen gepreßt. So verbirgt sich unter den durch monotone now und then eingeleiteten Teilen der Beschreibung von Bellanaines Einzug in Panthea der "special style" (lxiii. 2) von Leigh Hunts Schreibweise in The Story of Rimini. R. Gittings (a.a.O., 128) bringt eine überzeugende Gegenüberstellung. Keats parodiert diese Form der kurzatmigen Aufzählung von Hauptsätzen und Satzfragmenten und nimmt dabei die sich zwangsläufig ergebende strukturelle Zersplitterung seiner Strophen in Kauf.

'Five minutes before one - brought down a moth
With my new double-barrel - stew'd the thighs
And made a very tolerable broth -
Princess turn'd dainty; - to our great surprise,
Alter'd her mind, and thought it very nice:
Seeing her plesant, tried her with a pun,
She frown'd; a montrous owl across us flies
About this time, - a sad old figure of fun;
Bad omen - this new match can't be a happy one.

'From two till half-past, dusky way we made,
Above the plains of Gobi, - desert, bleak;
Beheld afar off, in the hooded shade
Of darkness, a great mountain (strange to speak),
Spitting, from forth its sulphur-baken peak,
A fan-shap'd burst of blood-red, arrowy fire,
Turban'd with smoke, which still away did reek,
Solid and black from the eternal pyre,
Upon the laden wind that scantly could respire.'"
(lxxii. 1 - lxxiv. 9)

Von ihrem Inhalt her gesehen, wirken diese Stanzen höchst belustigend. Die Komik resultiert einmal aus den überaus exakten Zeit- und Maßangaben dieser vorweggenommenen Karrikatur eines neuzeitlichen Bordbuchs (" twelve o'clock at night ... latitude thirty-six, ... from twelve to half-past, ... five minutes before one,... from two till half-past..."). [280] Zum anderen entsteht sie aus dem eklatanten Mißverhältnis von einanderzugeordneten Vorstellungen: Die Geisterschar nachts in den Lüften begegnet einem Flug von Staren, die sich auf dem Weg nach Tibet befinden; die Prinzessin verlangt ärgerlich nach einem weiteren Schal; mit Hilfe einer Doppelflinte wurde eine Motte erlegt, die eine gute Fleischbrühe abzugeben verspricht usw. Unwirklich Phantastisches erscheint neben unwirklich Banalem und bringt auf diese Weise komische Effekte hervor.

Drittens - und das ist in unserem Zusammenhang von entscheidender Bedeutung - rührt die Komik aus der Abruptheit der Darstellungsweise. Innerhalb einer geschlossenen Strophenform mit an sich kunstvollem und auch genau eingehaltenem Reimschema reiht Keats unter Mißachtung

280) Vgl. lxxii. 3; 4; 7; lxxiii.1; lxxiv.1 - Vgl. ferner lxxvi.1:"Five minutes thirteen seconds after three ..." und xvii.8 "the Speaker's second cousin's aunt ...".

aller Gesetzmäßigkeiten des Aufbaus solche absurden Vorstellungen völlig ohne syntaktische und logische Verknüpfungen aneinander. [281] Dadurch entstehen abrupte Einschnitte, die sehr oft im Zeileninnern liegen (lxxii.4, 6, 8; lxxiii.4,7,8), und es werden so nachdrückliche Binnenzäsuren hervorgerufen, daß die Geschlossenheit des Stanzenkörpers unbedingt gesprengt wird. Zudem führt die stichwortartige Ausdrucksweise, die häufig auf Subjekt oder Prädikat des Satzes verzichtet, dazu, die Strophe in kleinste Zeileneinheiten zu zerlegen, wie sich an den eben zitierten Beispielen ablesen läßt. So fehlt z.B. ein are oder were als Bestandteil des Prädikats zwischen "wings ... not fit" (lxxii.7). In lxxiii.1-2 ist das Erzähler-Subjekt I gleich zweifach unterdrückt, und auch in den Versen 5 und 6 dieser Stanze sind die Personalpronomen she bzw. he eliminiert. [282] Wie in diesen Beispielen bestehen eigentlich alle Strophen des Crafticantoberichts aus unverbunden aneinandergereihten Hauptsätzen, die zudem großenteils grammatisch unvollständig bleiben. Der Leser wird von den unvermittelten schematischen und stilistischen Sprüngen stets von neuem überrascht und komisch berührt. Die Bedeutung dieser Erscheinungen für den Strophenaufbau liegt in der Häufigkeit des Perspektivenwechsels und, daraus resultierend, in der schnellen Abfolge kleinster Satz- und Sinnelemente. Zahlenmäßig ließe sich die Vielgliedrigkeit der Strophe vielleicht trotz allem noch erfassen, wenn nicht in folge der Parodierung des Southy-Stils auch noch die Interpunktion unzuverlässig würde. In den Strophen lxxi- lxxxviii tritt auffallend oft der Gedankenstrich an die Stelle der sonst eine Sinnzäsur markierenden Satzzeichen Punkt, Semikolon oder Doppelpunkt. Im Gegensatz zu diesen ist der Gedankenstrich in seiner Wirkung nicht

281) W.F. Schirmer stellt im Hinblick auf Southys Stil übereinstimmend fest:" Revolutionär wie die Themen war auch die Prosodie:... die strophenähnlichen Vershaufen von Thalaba und Kehama verwischen den ordnenden Zeilenabsatz und zerstören durch steten Wechsel und unerwartete logische Einschnitte (Zäsuren) das früher herrschende Gleichmaß." - W.F. Schirmer, Geschichte der Englischen und Amerikanischen Literatur, Tübingen (1955) II, 11.

282) Zur grammatischen Unvollständigkeit vgl. auch lxiv.3; lxxvi.6-8; lxxviii passim. Aber wir begegnen diesem Stilmittel auch außerhalb der Southy-Parodie.

eindeutig festlegbar, vor allem, weil er nicht in jedem Fall gleichen Pausenwert hat. Daher läßt sich auch nicht mit Sicherheit entscheiden, ob Verse wie:

"From twelve to half-past - wings not fit to fly
For a thick fog - the Princess sulky quite
Call'd for an extra shawl, and gave her nurse a bite."
(lxxii. 7 - 9),

als geschlossene Zeilengruppe zu gelten haben oder mit einem scharfen Einschnitt nach "thick fog", evt. sogar mit einer vorangehenden Zäsur "half-past" gelesen werden müssen. Ähnliche Schwierigkeit bieten in Stanze lxxii die Beurteilung der Zeilen 1 - 4 und auch eine ganze Reihe weiterer Strophen aus dem Crafticanto-Bericht.[283] Angesichts dieser Tatsache ist es nicht möglich, detaillierte Angaben über den Aufbau der Spenserstanzen in The Cap and Bells zu machen (S.274). Der Unsicherheitsfaktor innerhalb konkreter Zahlenangaben wäre unzulässig hoch.

Dennoch läßt sich allgemein zur Strophenstruktur einiges sagen, das im Rückblick auf The Eve of St. Agnes und insofern auch für Keats' gewandeltes Verhältnis zur Spenserstanze aufschlußreich erscheint. Auch wenn wir den Crafticanto-Bericht ausklammern, bleibt die vielfach gegliederte Strophe mit jeweils vier bis sieben oder acht Zeilengruppen und -grüppchen bestimmendes Element in The Cap and Bells. Keats' Neigung zur syntaktisch unabhängigen Einzelzeile, die wir bereits in The Eve of St. Agnes als der Weiträumigkeit der Spenserstanze zuwiderlaufend erkannt hatten (S. 228), ist in seinem letzten Werk erneut und in noch ausgeprägterem Maße zu beobachten.[284] Das trifft in gleicher Weise für die Erscheinung der gebrochenen Zeile zu, für die Binnenzäsuren also, die jeden ungehinderten Fluß der Erzählung immer wieder im Ansatz unterbinden.[285] Beide Stilmittel treten zudem in der Mehrzahl der Stanzen in Verbindung mit Couplets auf, wodurch der Eindruck fehlenden Gleichmaßes infolge zu intensiver Strophengliederung vollends untermauert wird.

283) Vgl. lxxvi.8; lxxvii.1 /2; lxxviii.1 /2 /3; 6 /7; lxxix.3; 6 /7 /8; lxxx.
284) Vgl. xviii; xxxv; xlii - xliv; xlviii; liv; lxii - lxvii.
285) Vgl. xxxiiif.; xlii.f.; lix; lxxi.f.; lxxviii.

In unmittelbarem Kontrast dazu verfaßt Keats auch Strophen aus einer einzigen Satzperiode oder doch zumindest mit auffallend zurückhaltender Gliederung.[216] Besondere Funktionen für diese Wechsel in der Satzführung, etwa die Abhebung gegensätzlicher Inhalte, wie wir sie bei Spenser wieder und wieder fanden, werden in The Cap and Bells nicht erkennbar. Strukturell ruhige Strophen stehen, wenngleich sie eine Minderheit bleiben, innerhalb gleicher Thematik unvermittelt zwischen unruhig zerrissenen Stanzen. Wir ziehen zur Veranschaulichung drei Strophen aus dem Gespräch Elfinans mit dem Scharlatan Hum heran. Elfinan hat Hum seine Liebe zu der Sterblichen, Bertha, offenbart, ist aber ohne Hoffnung auf Erfüllung. "'Pho! nonsense!' exlaim'd Hum,' now don't despair;/ She does not mean it really. Cheer up hearty there!'" heißt es in Stanze li. 8-9, und Keats fährt fort:

"And listen to my words. You say you won't,
On any terms, marry Miss Bellanaine;
It goes against your conscience - good! Well, don't.
You say you love a mortal. I would fain
Persuade your honour's highness to refrain
From peccadilloes. But, Sire, as I say,
What good would that do? And, to be more plain,
You would do me a mischief some odd day,
Cut off my ears and hands, or head too, by my fay!

'Besides, manners forbid that I should pass any
Vile strictures on the conduct of a prince
Who should indulge his genius, if he has any,
Not, like a subject, foolish matters mince.
Now I think on't, perhaps I could convince
Your Majesty there is no crime at all
In loving pretty little Bertha, since
She's very delicate, - not over tall, -
A fairy's hand, and in the waist, why - very small.'

---

[216]) Vgl. xv; xxi; xxiv; lxxxv; - iii; v; xi.f.; xxix; xxxix; liii; lvii.

'Ring the repeater, gentle Hum!' "Tis five,'
Said gentle Hum; 'the nights draw in apace;
The little birds I hear are all alive;
I see the dawning touch'd upon your face;
Shall I put out the candles, please your Grace?'
'Do put them out, and, without more ado,
Tell me how I may that sweet girl embrace,-
How you can bring her to me.' 'That's for you,
Great Emperor! to adventure, like a lover true.'"
(lii.1 - liv. 9)

Die zitierten Stanzen zeigen den erwähnten krassen Gegensatz in ihrer Gliederung. Hum versucht in direkter Rede (lii), Elfinan die Rechtmäßigkeit seiner Liebe zu suggerieren, und er setzt dieses Bemühen auch in Stanze lii fort. Trotz der inhaltlichen Übereinstimmung weichen beide Stanzen im Aufbau völlig voneinander ab. In Stanze lii dringt Hum in kürzesten Sprecheinheiten, die mehrfach nicht einmal die Länge einer Zeile erreichen, auf Elfinan ein, so daß die Strophe neben zwei Einschnitten am Zeilenende (lii.2 + 3) noch weitere fünf kräftige Zäsuren jeweils im Innern der Verse aufweist (lii.1, 3, 4, 6 + 7). Diese erstaunliche Anhäufung von sieben Zäsuren innerhalb von neun Zeilen erklärt sich aus der einfachen, z.T. sogar banalen Diktion Hums, die sich ohne Schwierigkeit in dem Alltag entnommene Prosa umwandeln ließe, zumal die ausnahmslos recht nachdruckschwachen Reimwörter allein den Zeilencharakter nicht aufrecht erhalten können. So wie die Umgangssprache ohne weitgeschwungene Satzperioden auskommt, so wirkt auch Hums Ausdrucksweise in Strophe lii direkt, unkompliziert und ohne jede poetische Verdichtung und Erhöhung. Die folgende Strophe liii besteht dagegen nur aus einer Vier- und einer Fünfzeileneinheit, ohne daß sich angesichts der gleichen inhaltlichen Ebene - es spricht immer noch Hum zu Elfinan - und auch der gleichen flachen Sprache sagen ließe, welche Gründe Keats jetzt zu dieser relativ großzügigen Gliederung veranlaßt habe.[287]

287) Die Darstellung von Berthas äußerer Schönheit (liii. 7 - 9) muß in der Auswahl der Attribute als ausgesprochen unpoetisch und schablonenhaft oberflächlich bezeichnet werden, und es ist neben anderen Gesichtspunkten eben diese Trivialität der Sprache, die The Cap and Bells das Zeugnis, große Dichtung zu sein, verweigert.

Ebenso unvermittelt folgt dieser kaum gegliederten Stanze die Strophe liv mit nun wieder vier Einschnitten am Zeilenende (liv.2, 3, 4 + 5) und drei zusätzlichen Binnenzäsuren (liv. 1, 2 + 8). Die Einschnitte im Zeileninnern entstehen in den Zeilen 1 und 8 wie so überraschend oft in The Cap and Bells dadurch, daß Keats einen Wechsel im Dialog in das Versinnere verlegt. Diese Pausen wirken auf den Leser so gravierend, daß er, besonders wo sie massiert auftreten, jedes Empfinden für Einheit und Gleichmaß der Strophen verliert.[288]

Weitere Unruhe verursachen die überaus zahlreichen Appositionen in The Cap and Bells, die - oft durch Parenthesen oder Gedankenstriche abgesetzt - das Geschehen kommentieren oder ergänzen. Zwar tragen sie meist zur Klärung der Aussage bei, andererseits stellen sie stets einen hemmenden Eingriff in den Ablauf der Gedankenführung dar.[289] Im majestätisch breiten Fluß der Spenserschen Verse in der Faerie Queene hatten wir solche Einschübe des Erzählers oder der agierenden Personen als bewußte, aber sparsame Variationen von Rhythmus und Erzähltempo erkannt (S. 881.). In The Cap and Bells, jedoch, erhöhen sie das ohnehin starke Ausmaß der Strophenzergliederung bis zu deren Zerbrechen.

Wenngleich Keats den Charakter der Stanze als abgerundetem Komplex von neun Zeilen nach außen hin auch in seinem letzten Werk bewahrt und das Strophenenjambement konsequent meidet (im Gegensatz zu Lord Byron - S. 472 f.), so empfinden wir seine Strophen in ihrem Aufbau doch als bedenklich zersplittert und in kleine Versgruppen zerfallend. Die Gründe ergeben sich, wenn wir noch einmal resümieren, im wesentlich aus den folgenden dargelegten Stilmitteln: Zur unverbundenen Reihung unvollständiger Hauptsätze vor allem in den Strophen lxxii - lxxxviii gesellt sich im gesamten Gedicht die Kurzatmigkeit und Banalität der Sprache. Die Wirkung der hastigen Dialogführung mit häufigem Redewechsel innerhalb der Zeilen anstatt an ihrem Ende

288) Vgl. vii.6; viii.1; xxxiv.3 + 8; xlii.2 + 3 +4; xliii. 1 + 4 + 7; lv. 1 + 8; lix. 1 + 4.

289) Vgl. x. 7 - 8, xi. 7; xxi. 1 - 6; xxv.5; xli. 7 + 8; lxvi. 6 - 7 und lxxi - lxxxviii passim; diese Strophen des Crafticanto-Berichts bersten angesichts eines Übermaßes an Appositionen.

wird, viertens, durch die zahlreichen Appositionen verstärkt. Sie alle rufen ständig Brüche im Strophenaufbau hervor, die auch durch das den Erzählfluß fördernde Enjambement nicht ausgeglichen werden können, da wie in The Eve of St. Agnes infolge des Häufigkeitsgrades der Binnenzäsuren der überfließende Satz oft bereits im Innern des nächsten Verses ausläuft. Der Zeilensprung verliert dadurch meist jeden Sinn.

In den bisherigen Untersuchungen zur Spenserstanze hatten wir stets der formalen Sonderstellung des Alexandriners zum Strophenkörper und seinen daraus erwachsenden inhaltlichen Funktionen besondere Beachtung geschenkt. Schon in The Eve of St. Agnes hatte sich herausgestellt, daß Keats von der Möglichkeit, die Strophe auf einen beschwerten Abschluß im Alexandriner hin anzulegen, nicht mehr konsequent Gebrauch macht. Diese im Vergleich zu Spenser schon weitgehend abgeschwächte Praxis (S. 144) wird jetzt in The Cap and Bells vollständig aufgegeben. Den Schlußversen überhaupt bzw. dem Alexandriner allein werden keine speziellen Funktionen mehr übertragen, so daß seine formale Sonderstellung inhaltlich nicht mehr gestützt wird. Auf der anderen Seite setzt Keats aber auch die Umwertung der Spenserstanze, wie er sie in The Eve of St. Agnes durch die ausgeprägte Beschwerung des Strophenauftakts erreicht hatte, in The Cap and Bells nicht mehr fort. Daher erweckt seine Methode der Strophenerfüllung jetzt in sehr starkem Maße den Eindruck der Zufälligkeit, vor allem, wenn wir die unmotivierten und sprunghaften Wechsel in der Stanzengliederung mit berücksichtigen (S. 178). Obwohl Keats doch bereits The Eve of St. Agnes geschrieben hatte, scheint jetzt Inhalt, ohne klare Vorstellung vom Wesen der Spenserstanze, in dem Maße willkürlich in Strophen gegossen, wie sich Gedanken und Geschehnisse für den Dichter ergaben. Wie es schwerfällt, einen einheitlichen Plan der gesamten Satire aus den vorhandenen Strophen zu erschließen, so will es auch nicht gelingen, in der Einzelstrophe oder in zusammenhängenden Stanzenkomplexen die intensiv nach den Strukturgesetzmäßigkeiten der Strophe gestaltende Hand des Dichters zu erkennen.

Abschnitt II: Zum Rhythmus der Stanzen

1. Metrum und Rhythmus allgemein

Schon bei der Erörterung der Strukturprobleme von The Cap and Bells hat sich der vergleichende Blick auf The Eve of St. Agnes als nutzbringend für das Verständnis der Spenserstanze des späten Keats herausgestellt. Auch für die nun folgenden Betrachtungen zu Metrum und Rhythmus erweist sich diese Methode als richtig. Einige Stilmerkmale und Tendenzen, die in The Eve of St. Agnes bereits unterschwellig erkennbar wurden, treten jetzt deutlicher in Erscheinung - in einem Werk - bei dessen Abfassung die formende Kraft des Dichters sich ihrem Ende zuneigte. In The Eve of St. Agnes hatten wir im Hinblick auf das Metrum bereits eine ganze Reihe von hyperkatalektischen Versen nachgewiesen, deren überzählige Silben notfalls durch Elision hätten beseitigt werden können, wenn das angesichts von Keats' sonstige Behandlung des Metrums auch wenig wahrscheinlich schien (S.246). In The Cap and Bells stoßen wir ebenfalls auf solche überlangen Verse. Im Strophe xii wird der Leser auf die Charakterisierung Bellanaines im Rahmen von Crafticantos "fam'd memoirs of a thousand years" (x.5) verwiesen. Es heißt dort in den Zeilen 1 - 5:

"Túrn to the cópious índex, you will find
Somewhere in the cólumn, heáded létter B,
The náme of Bellanaine, íf you're not blínd;
Then práy refér to the téxt, and you will sée
An article máde úp of cálumny ..."
(xii. 1 - 5)

Bei den Versen 2 und 4 handelt es sich eindeutig um Elfsilbler bei männlichem Reim, deren zweisilbige Wörter sich jeder Elision eines Vokals ebenso entziehen wie die einsilbigen. Darin liegt eine nunmehr eindeutige Oberflächlichkeit in der Behandlung des Metrums durch Keats, wie sie auch an anderen Stellen deutlich hervortritt.[290] Eine ähnliche kritische Bewertung verlangen die verschiedentlich auftretenden weiblichen Reime, die in The Eve of St. Agnes noch völlig

[290] Vgl. iv.3; xviii.5; xxvii.5; xxxvi.8; xxxviii.9; xliv.3; lxii.2; lxxxiii.7; lxxxvii.7.

fehlten. [291]) Auch ihnen haftet das Odium der Zufälligkeit und mangelnder dichterischer Disziplin an, da sie nicht konstant genug auftreten, als daß man ihnen die Aufgabe zuordnen könnte, den Sprach- und Versfluß im ganzen gleitender und reibungsloser zu gestalten. Ein Beispiel aus dem bereits erwähnten unmotivierten Schimpfausbruchs Ebans gegenüber dem Kutscher (S.274) mag auch hier für andere stehen; die Zeilen 6, 8 und 9 haben weiblichen Reim. (Nach Gittings entspricht diese Stelle genau dem Stil "of unflattering description" von Hazlitts Angriffen auf Southey u.a. [292])

"'Polluted Jarvey! ...
... evermore thy steps go clatter-clitter;
Whose glass once up can never be got back,
Who prov'st, with jolting arguments and bitter,
That' tis of modern use to travel in a litter.'"
(xxvi. 2, 6-9)

Sehr viel umfangreicher noch als die Zahl der direkten Verstöße gegen das Metrum der Stanze ist der Katalog der rhythmischen Abweichungen vom regelmäßigen Wechsel unbetont - betont. Wenn wir uns zunächst einen allgemeinen Eindruck vom Rhythmus in The Cap and Bells verschaffen wollen, müssen wir wie schon bei der Strophenstruktur differenzieren zwischen den Strophen i - lxx und der sich anschließenden eigenwilligen Southey-Nachahmung Für die ersten 70 Stanzen von The Cap and Bells wurde folgende Relation von rhythmisch leichten zu rhythmisch nachdrücklichen Versen ermittelt (darunter stehen die entsprechenden Werte für die Strophen lxxi - lxxxviii):

5 Hebungen	4 Hebungen	3 Hebungen
112 Verse = 20 %	326 Verse = 58 %	122 Verse = 22 %
51 Verse = 35 %	80 Verse = 52 %	13 Verse = 9 %

Verglichen mit dem Verhältnis von Hebungs- und Senkungssilben in The Eve of St. Agnes (23 % - 60 % - 17 %) zeichnet sich, soweit es die Stanzen i - lxx betrifft, nur eine unwesentliche Verschiebung

291) Vgl. xiv. a-Reim; xviii.a + c; xxv.b; xxvi.c; xxxviii.c; liii.a; lix.a; lx.c; lxix.c; lxxxvi.c.
292) R. Gittings, a.a.O., 123.

zugunsten eines unbeschwerteren Rhythmus ab. Diese Strophen lesen sich in Wirklichkeit aber ungleich leichter, flüchtiger, ja, oberflächlicher als die des St. Agnes-Gedichts. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Anspruchslosigkeit des Stoffes, die sich bis zur Banalität der Aussage steigern kann und so den Leser kaum zum Verweilen zwingt, sondern ihn über die Verse hinweggleiten läßt.[293] In Strophe xlvi erreicht Elfinans Sehnen und Begierde nach Bertha Pearl einen Höhepunkt, doch zögert der Magier Hum noch immer mit seiner Hilfe.

"' Convey her to me, Hum, or by my crown,
My sceptre, and my cross-surmounted globe,
I'll knock you'- 'Does your majesty mean - down?
No, no, you never could my feelings probe
To such a depth!' The Emperor took his robe,
And wept upon its purple palatine,
While Hum continued, shamming half a sob, -
'In Canterbury doth your lady shine?
But let me cool your brandy with a little wine.'"
(xlvi. 1 - 9)

Diese Zeilen wollen nicht ernst genommen werden. Scheint Elfinans Drohung gegenüber Hum bei " ... crown ... sceptre, and ... cross-surmounted globe ..." (1 - 2) durch eben diese Insignien der Würde Gewicht zu erhalten, so büßt sie es durch die recht unkaiserliche Gebärde des "I'll knock you" (3) sofort wieder ein. Zudem fällt Hum seinem Herrn behende ins Wort, indem er sich selbst das "down" (3) sichert und clownhaft spielerisch den 'Ernst' der Szene ins Humorige wendet. Auch die folgenden Vorstellungen dieser sehr lebendigen Szene - der Kaiser, der in seinen "purple palatine" (6) hineinweint, und Hum "shamming half a sob" (7) - bleiben unernst und entbehren jeglicher Tiefe. Der Leser überfliegt sie. Nirgends erfordern bildhafte Verdichtung oder sonstige sprachliche Konzentration nachhaltige Aufmerksamkeit.

Das Moment des Komischen bedingt, auch wenn es sich wie hier und oft in The Cap and Bells in unkünstlerisch platter Form darstellt, bereits den Eindruck der Schwerelosigkeit; zumindest aber verträgt

293) Besonders krasse Beispiele für die Einbeziehung völlig banaler Aussagen finden sich etwa in den Strophen: xxxix. 7 - 9; xlviii. 7 - 9; l.5; liii.9; lviii; lix. 3 - 4; lxviii. 1 - 2, 9; Stanzen lxxi.ff.

es sich nicht mit gemessener Ausdrucksweise und rhythmischer Schwere. Wieder einmal sind also Ergebnisse von Untersuchungen zu The Cap and Bells - hier der Verteilung von Hebungen und Senkungen im Vers - problematisch oder sogar irreführend. Der Rhythmus ist infolge von Keats' satirischer Intention unbeschwerter, als es die Werte seiner Nachdruckstellen vermuten lassen.
Auch die Fülle verschiedenartiger Compounds, die wir in The Eve of St. Agnes als den Rhythmus beschwerend herausgestellt haben (S.257), vermag diesen Eindruck nicht zu ändern. Ihnen fehlen die Originalität und die intensive Ausstrahlung vieler Wortzusammensetzungen in The Eve of St. Agnes. "Foot-man (vi.8), hour-long (viii.8), waiting-maids ... bed-rooms (xiv.2), oil-trade ... glow-worm (xxiv.8 -9), eye-brows ... ear-ring, nose-ring (xxxi. 3, 9),..." entstammen dem Bereich der Alltagssprache und würden teilweise gar nicht mehr als Compounds wahrgenommen, wenn nicht Keats durch die Schreibung ausdrücklich darauf hinwiese. Weder von der Aussagekraft noch von ihrem rhythmischen Gesicht her sind diese Compounds von Bedeutung. Geradezu auflockernd wirken Fügungen wie "tittle-tattle (xiv.1), Hurdy-gurdies (xxv.6), linsey-woolsey, clatter-clitter (xxvi. 4,6), fiddle-faddle (xxvii.4), topsy-turvy (lxxxiv. 9), powder'd bag-wigs and ruffy-tuffy heads (lxxxvi.5) ...". Hier zielt Keats ganz betont auf humorige Effekte ab. Auftretende Klangparallelen in den Wortbestandteilen empfindet der Leser als Wort- oder Lautgeklingel. Für die jeweiligen Aussagen sind derartige Wortfügungen nur insofern von Bedeutung, als sie parodieren und durch ihr Vorhandensein bereits auf 'Unsinn' hindeuten. Rhythmisch treiben auch sie den Leser voran.

Ungleich härter erscheint dagegen der Rhythmus in den Strophen lxx - lxxxviii. Hier überwiegen die Verse mit voller Erfüllung des Metrums um ein Mehrfaches jene mit nur drei sprachlich verwirklichten Hebungen (S. 283). Die Ursache für diesen Rhythmuswechsel liegt ausschließlich in der veränderten Erzählhaltung, in der jetzt zunehmend gedrängten, grammatisch unvollständigen Aussageweise, die, wie schon dargestellt(S.276), auf rhythmisch unverbindliche Satzverknüpfungen weitgehend verzichtet und rein additiven Charakter angenommen hat. Nachdruckstarke Wortgruppen treten eng zusammen

und verlangen nach kräftiger Betonung.[294]
Hinzu kommt, daß die ohnehin übermäßig zahlreichen Zäsuren sich rhythmisch immer dann besonders hemmend auswirken, wenn die Wechsel in der Erzählperspektive abrupt und in sehr kurzen Abständen erfolgen. Aber natürlich bedeutet jeder syntaktische Einschnitt in einer Strophe rhythmisch eine Unterbrechung, ein mehr oder weniger intensives Verweilen der Stimme, die nach der Pause mit dem folgenden Satz erneut ansetzen muß. Es leuchtet ein, daß sich die Häufigkeit der gravierenden Zäsuren und damit der Umfang der strukturellen Zersplitterung der Stanze in einem unmittelbaren Verhältnis zum Rhythmusablauf befinden. Je vielgliedriger die Stanzen angelegt sind, desto weniger harmonisch und fließend kann sich der Rhythmus entfalten, ungeachtet seiner relativen Leichtigkeit.

294) Vgl. ferner lxxiv.f.; lxxx; lxxxii.f.; lxxxvi.

2. Verlust des jambischen Versprinzips

Der bereits erarbeitete Eindruck inhaltlicher und struktureller Uneinheitlichkeit in The Cap and Bells vertiefte sich also weiter bei Berücksichtigung des Rhythmus. Er wird vollends beherrschend, wenn wir abschließend einen Blick auf die Fülle der rhythmischen Unregelmäßigkeiten werfen, die sich an einigen Stellen so weitgehend auswirken, daß der jambische Charakter der Verse in Frage gestellt ist. Zeugnis für Keats' mangelndes Verhältnis zur jambischen Versprache - zumindest in seinem letzten Gedicht - legt bereits die Eröffnungsstanze ab, in der Keats den Leser auf den fairy-Charakter von The Cap and Bells vorbereitet und ihn mit Elfinans Neigung zu "mortal women, maidens fair" (i.5) vertraut macht.

"In mídmost Ind, beside Hydáspes cóol,
There stoód, or hóver'd, trémulous in the áir,
A fáery city, 'néath the pótent rúle
Of Emperor Elfinan; fám'd ev'rywhére
For lóve of mórtal wómen, maídens fáir,
Whose líps were sólid, whose sóft hánds were máde
Of a fít mould and beáuty, ripe and rare,
To pámper his slíght wóoing, wárm yet stáid:
He lóv'd girls smóoth as shádes, but háted a mere shade."
(i. 1 - 9)

In der schematisierten Darstellung ergibt sich folgendes Bild vom Rhythmus dieser nur wenig gegliederten Stanze:

Im Auftakt der Strophe bis zur ersten scharfen Zäsur nach "Elfinan" (4) befinden sich Metrum und Rhythmus im großen und ganzen in Einklang miteinander, wenn wir von notwendigen Elisionen in "tremulous "(2) und "Emperor " (4) einmal absehen. In den Zeilen 1 - 3 ist an wechselnder Position jeweils eine metrische Hebung sprachlich nicht verwirklicht. Die Reihe der schroffen Abweichungen vom Metrum beginnt in dieser Strophe mit dem harten Aufeinanderprallen zweier Hebungen zu Beginn der Satzperiode "fám'd év'rywhere ..." (4), ohne daß eine reguläre

Taktumstellung vorläge. Dabei gerät die Betonung von "fám'd" in der siebten Silbe der Zeile an die Stelle einer metrisch vorgesehenen Senkung. Die Zeile erhält auf diese Weise nun doch noch die volle Zahl von fünf Tonstellen, nachdem an sich die letzte Silbe des dreisilbigen Namens Elfinan in diesem Vers unbetont blieb.

Das nachdrücklich "fám'd ev'rywhére" leitet eine für Keats eigentümliche Partizipialkonstruktion ein, die sich, erweitert durch zwei relativische Ergänzungen, bis zum Ende von Zeile 8 erstreckt und erst im Alexandriner mit der Wiederaufnahme des logischen Subjekts (Elfinan - he) Bezugspunkt und Abschluß findet. Es ist so ein Spannungsbogen über mehr als die Hälfte der Stanze hinweg entstanden, innerhalb dessen sich der Rhythmus bei Einhaltung der jambischen Anlage fließend auf das Strophenende hin entfalten könnte. Das ist mit Ausnahme der völlig regelmäßigen Zeile 5 aber keineswegs der Fall. Dreimal ordnet Keats einem einsilbigen bzw. stammbetonten Substantiv ein ebenfalls einsilbiges Adjektiv zu, das auf Grund seiner charakterisierenden Funktion nach etwa gleich starker Betonung, even stress, verlangt: "Sóft hánds (6) - fít móuld (7) - slíght wóoing (8)". Alle drei Adjektive wie auch das "mere" in der Verbindung "mére shade" am Ende des Alexandriners stehen an Senkungspositionen im jambischen Schema.

Der Leser wird also - gleich an vier Stellen - durch den Sprachrhythmus gezwungen, das jambische Grundschema der Spenserstanze zu durchbrechen. Das bedeutet, daß, obwohl scharfe syntaktische Einschnitte in den Zeilen 4 - 8 fehlen und obwohl damit eine wichtige Voraussetzung für ungehemmtes rhythmisches Fließen gegeben ist, dieser Effekt dennoch nicht zustande kommt. Die Doppelhebungen widersetzen sich jedem rhythmischen Fluß, und im Verein mit den jeweils vorweggehenden Doppelsenkungen ("of a fit mould") tragen sie ein Hüpfen und ein Holpern in den Rhythmus hinein, die dem jambischen Vers fremd sind und störend wirken. (Der Vollständigkeit halber sei noch auf die zusätzliche siebte Hebung im Alexandriner verwiesen, die sich aus der schweren Füllung seiner ersten Halbzeile ergibt: "Helóv'd gírls smooth as shádes" (9).) Weiterhin wird der rhythmische Fluß in der zweiten Strophenhälfte durch die nachgestellten Appositionen "ripe and rare" (7) und "warm yet staid" (8) aufgehalten, wenngleich die durch sie entstehenden Pausen hier weniger nachdrücklich erscheinen als in anderen Strophen, wo Appositionen syntaktisch eigen-

ständig sind (S. 280), Anm. 296). Bereits die Eröffnungsstanze von The Cap and Bells offenbart, was als kennzeichnend für das Verhältnis von Sprach- und Versrhythmus überhaupt in diesem Gedicht angesehen werden darf: Keats unterläßt es, seine Sprache so zu formen, daß sie sich ihnen sich jambischen Versprinzipien fügt oder doch wenigstens annähert. Die außerordentliche Fülle von wirklichen Verstößen gegen den geordneten Wechsel von Senkung und Hebung, [295] die nachlässige Behandlung der Reime, [296] eine oft banale Alltagssprache, die nach eigenen Gesetzmäßigkeiten akzentuiert und Pausen setzt, und schließlich die compound satire (S. 272), deren Keats sich in The Cap and Bells bedient, - alle diese Faktoren verursachen Uneinheitlichkeit und Unausgewogenheit. Zwar läßt der Dichter rein äußerlich die Spenserstanze als Neunzeiler mit Schlußalexandriner unangetastet, die dichterischen Möglichkeiten von Spensers Strophenform macht er sich jedoch nicht zunutze.

[295]) Vgl. xv.3,4,6; xix. 2,5,7; xxxv.5,9; xxxvi.2,4; xxxvii.4,9; xxxviii passim; xli. 6 - 9; l.5,6,8; lii.2,6,7,8; liv. 6 -9; lx.6 - 9...

[296]) a-Reime vgl. xi; xiii; xxiv; xxviii; xxxv;- b-Reime vgl. ix; xii; xxx; xxxiii; lxii; lxxii; lxxxv; lxxxvi;- c-Reime vgl. xv - xvii; xxxiii; xxxiv; xxxvi; xxxvii; lxiv; lxv; ... lxxxvii.

Abschnitt III: Ergebnis der Betrachtungen zur Spenserstanze in The Cap and Bells

An dieser Stelle drängt sich ein kurzer Vergleich mit Lord Byrons Erfüllung der Spenserstanze in Childe Harold's Pilgrimage auf. Auch dort hatten wir strukturelle Zerrissenheit der Strophen, vielfach a-jambisches Sprechen und damit unausgewogenen Rhythmus konstatiert und hatten immer wieder auf Nachlässigkeiten in der Erfüllung der Strophen hingewiesen. Doch steht hinter Byrons Abkehr von Spensers Handhabung der Stanze der subjektive Dichter, den der Überschwang und die Begeisterung für die Themen seiner Darstellung zur Mißachtung prosodischer Gesetzmäßigkeiten drängen. In The Cap and Bells fehlt dieses Engagiertsein des Dichters. Hier zerbricht die Strophenform an der undichterischen Sprache, an Keats' unernster Haltung gegenüber der Stanze als dichterischem Instrument und an der Vielfalt der parodierten Aussageweisen. Es mangelt The Cap and Bells im Vergleich zu The Eve of St. Agnes auch am zentralen Motiv, an Einheitlichkeit der Atmosphäre, an Geschlossenheit in jeder Hinsicht, so daß man nicht umhin kann, von einem mißglückten Versuch in Spenserstanzen zu sprechen.
Diese Feststellung ist nicht neu. Ich meine aber, mit dem Versuch, Keats' Strophentechnik in The Cap and Bells zu analysieren, nachweisen zu können, daß die Spenserstanze weder zur Satire noch zur Parodie noch zur Persiflage eine geeignete künstlerische Form darstellt. Diese - uneigentlichen - Sprechhaltungen erfordern eine pointierte Aussageform, die scharfe Formulierung auf knappem Raum, möglichst sogar die Prosahaltung. Sie bedürfen aber nicht einer ausladenden, gewichtigen und komplizierten Strophenform wie der Spenserstanze, die noch dazu in starkem Maße mit ihrer Erfüllung durch Spenser in der Faerie Queene behaftet ist.

The Cap and Bells hat zweifellos dem Dichten in Spenserstanzen neue Aspekte hinzugefügt. Doch scheint mir die Stanze als Instrument karikierender Aussageweise unangemessen. Für diesen Zweck ist sie zu umfangreich, in dieser Beziehung schwerfällig und zu anspruchsvoll. Keats' letztes Gedicht trägt deutlich Züge dichterischen Niedergangs, nachlassender Kraft; dieser Niedergang gilt mittelbar auch für die Strophe der

Faerie Queene, die Keats - auf seine Art - noch in The Eve of St. Agnes zu einem Höhepunkt geführt hatte.

Wenn Keats mit der sarkastischen Apostrophe von "little faery Pegasus" in Strophe lxxi und mit den folgenden Stanzen seines Fragments bis zu Strophe lxxxviii auch beabsichtigt hat, Robert Sōtheys Stil zu parodieren, so trifft er mit dieser Strophe eigentlich auch die eigene Darstellung, "we will take a glance / At his sweet prose, and ... make dance / His woven periods into careless rhyme;" (lxxi 4 - 6):

"This as a falsehood Crafticanto treats;
And as his style is of strange elegance,
Gentle and tender, full of soft conceits,
(Much like our Boswell's) we will take a glance
At his sweet prose, and, if we can, make dance
His woven periods into careless rhyme;
O, little faery Pegasus! rear - prance -
Trot round the quarto - ordinary time!
March, little Pegasus, with pawing hoof sublime!"
(lxxi. 1 - 9)

So haben läßt sich am Beispiel von John Keats und seiner Dichtungen in Spenserstanzen nachweisen, wie ein Dichter sich von der tastenden Nachahmung einer Strophenform (Imitation of Spenser) zu ihrer originalen Erfüllung und Durchdringung aufschwingt (The Eve of St. Agnes), um schließlich in seinem letzten Werk (The Cap and Bells) das ist am Medium der Spenserstanze zu scheitern; eine Entwicklung im Gebrauch der Stanze, wie sie weder bei Byron noch bei Spenser selbst zu beobachten war. The Faerie Queene und Childe Harold's Pilgrimage sind jeweils die einzigen Werke ihrer Dichter in diesem Strophenmaß.

Schluß

In dem Bestreben, die dichterische Gestaltung der Spenserstanze zu erfassen, und zwar an Werken von Edmund Spenser, Lord Byron und John Keats, haben wir uns wesentlich von vier methodischen Erwägungen leiten lassen. Über die Beschränkung auf die Faerie Queene, auf Childe Harold's Pilgrimage, auf Imitation of Spenser - The Eve of St. Agnes - The Cap and Bells hinaus galt es, auch in Bezug auf die Kriterien der künstlerischen Strophenerfüllung exemplarisch vorzugehen. Maßstab für die Behandlung metrisch-stilistischer Erscheinungen war nicht das Streben nach Vollständigkeit, sondern blieb stets der Grad ihrer stanzenprägenden Aussagekraft und ihre Aussagerichtung. Die auch unter diesem Aspekt noch außergewöhnliche Fülle des Untersuchungsmaterials mußte in der Weise übersichtlich geordnet und transparent gemacht werden, daß die Komponenten der dichterischen Erfüllung zunächst konzentriert untersucht und isolierend auf Wesen und Funktionen geprüft wurden. Dann konnten wir - synthetisierend - sie in ihrer wechselseitigen Durchdringung herausstellen. Die große Zahl von Textabdrucken in vollständigen Stanzen, die zu demjeweils in ihre Sinn- und Handlungszusammenhänge eingeordnet wurden, sollte, viertens, die zwangsläufig starke Begrifflichkeit der Analysen mit dem Ziel auflösen, dem Leser erhöhte Anschaulichkeit zu vermitteln.

Unser Ziel war es also letztlich, die künstlerische Gestaltung einer englischen Strophenform durch drei ebenso große wie voneinander verschiedene Dichter umfassend darzulegen. Die vorliegende Arbeit versucht auf diese Weise, eine Art Gesamtdarstellung der Erfüllung von Spenserstanzen durch Spenser, Byron und Keats zu geben, die in der Literatur bis dahin sowohl für den einen wie auch für alle drei nicht existierte.

Unsere Ergebnisse zur Strophengestaltung Edmund Spensers formulieren heißt die inneren Gesetzmäßigkeiten der Stanze nennen. Denn den immanenten Forderungen, die diese epische Strophenform an einen Dichter stellt, genügt ihr Schöpfer in hoher Vollendung.

Spensers Erzählweise ist auf eine majestätische, breit ausführende Entwicklung angelegt. Die Stanzen der Faerie Queene sind in ihrer Mehrzahl bestimmt durch gemessene Bewegungsabläufe in der Handlung, durch Beschreibungen idyllischer Atmosphäre und pastoraler Landschaft, durch deskriptive Schilderungen von Personen und Örtlichkeiten, durch eine Fülle epischer Vergleiche und Bilder und schließlich durch Reflexionen des Erzählers über "vertuous and gentle discipline". Diese Strophen sind, entsprechend der einheitlichen Perspektive ihrer Erzählgegenstände, überaus weiträumig gegliedert, so daß Spenser sich den ausladenden Charakter seiner Neunzeiler voll nutzbar macht. Dabei sticht hervor, wie ausgeprägt er den Alexandriner, als den metrischen Schwerpunkt seiner Strophe, inhaltlich funktionalisiert. Seine Stanzen sind in hohem Maße auf eine Klimax am Strophenende hin angelegt, gleichgültig, ob der Alexandriner nun die Handlung vorantreibt, ob in ihm Vergleiche zum Abschluß gebracht werden, ob er Darstellungen einer Person, eines Gegenstandes, eines Stimmungsbildes mit einem letzten charakteristischen Merkmal abrundet, Inhaltliches zusammenfaßt oder sogar zu allgemein gültigen Sentenzen kristallisiert.

Die inhaltliche Beschwerung der Strophenenden gilt auch für jene Kontraststrophen, die von dramatischer Bewegtheit und innerer Erregung der Gestalten geprägt sind. Solche Höhepunkte oder Akzente innerhalb der gemessenen Bewegungsabläufe enthalten meist Konflikte innerer oder äußerer Natur, denen sich die Ritter der Faerie Queene in ihrem Streben nach tugendhafter Bewährung ausgesetzt sehen. In völliger Übereinstimmung von Aussage und Gestaltung ist hier die Langstrophe kräftig und vielfach gegliedert. Gerade in diesen Stanzen mit betont kurzschrittiger Strukturierung erhält Spensers kunstvolles Reimschema ababbcbcc erhöhte Funktion; denn hier, mehr noch als in den weiträumig gegliederten Stanzen, binden die Reime optisch und vor allem klanglich die auseinanderstrebenden Elemente der Strophe. Die Reime bilden zudem die Ausgangsebene für ein überaus dichtes Netz von Klangassoziationen (Alliterationen, Assonanzen), mit denen Spenser seine Verse überzieht und das ebenfalls für Bindung und Geschlossenheit der Strophen sorgt. Klangdichte und -breite sind konstituierende Momente von

Spensers Sprachgebung in der Faerie Queene. Alliteration und Assonanz leisten im übrigen bedeutsame Beiträge zur Erhöhung von Spensers Stil, der nicht zuletzt auch mit Hilfe des gesamten Bereichs rhetorischer Ausschmückung (ornamentation) jenen Standard erreicht, den das elisabethanische Publikum von einem höfischen Renaissanceepos mit erzieherisch-moralisierendem Anliegen erwartete. Spensers Sprache ist zudem, wie wir nachweisen konnten, zutiefst jambisch, was sich im Verein mit überwiegend weiträumiger Strophengliederung in einem fließenden, im Grunde leichten Rhythmus niederschlägt. An exemplarischen Deutungen konnte aber immer wieder gezeigt werden, wie differenzierend Spenser auch in Bezug auf seine Rhythmusgestaltung vorgeht, wenn er inhaltliche und atmosphärische Kernstellen entsprechend kennzeichnet. Da Spenser sich schließlich auf sehr modifizierte Weise um eine sorgfältige Verknüpfung seiner Strophen untereinander bemüht, ergibt sich aus Strukturierungsgewohnheiten sowie Rhythmus- und Klanggestaltung das Bild einer einheitlichen, harmonisch gestalteten epischen Langstrophe, die in der Homogenität von Anlage und Erfüllung dem Anliegen der Faerie Queene voll entsprach.

Diese Strophe nun griff der junge Lord Byron mehr als zweihundert Jahre später auf, um darin die realen Eindrücke seiner Reisen durch Portugal, Spanien, Albanien und Griechenland einerseits, sowie durch Frankreich, Deutschland, die Schweiz und Italien andererseits dichterisch niederzulegen. Auch in seinem Childe Harold's Pilgrimage ist die Grundhaltung episch, aber mit sehr unterschiedlicher Aussagehaltung und -absicht im Vergleich zur Faerie Queene.

Die Schilderung des Stierkampfes in Cadiz oder des Parnaßgebirges in Griechenland, der Anblick von Ferrara oder des geschichtsträchtigen Venedig, das Gewitter auf dem Genfer See oder das Erleben des Meeres, Ruinen, Schlachtfelder - Menschen, was immer die Gegenstände von Byrons Stanzen sein mögen, stets spricht aus ihnen die subjektive Wirkung auf den Dichter. Byrons Strophen zeugen von ekstatischer Begeisterung, von glühendem Zorn, von schmerzlicher Trauer, von melancholischer Reflexion über das eigene Dichterdasein. Sein Empfinden und sein Dichten sind so emotional, seine

Sprache so spontan und ungebändigt, der Schwung seiner Gedanken so mitreißend, daß die Stanzenform von ihnen überlagert und überrollt wird und daß die immanenten Gesetzmäßigkeiten der Form nicht mehr erfüllt werden.

So ist die Struktur der Stanzen in den beiden frühen Cantos außerordentlich kurzschrittig und in der Klassizismus-Nachfolge fast ganz von Couplets und autonomen Einzelzeilen bestimmt. In den Cantos III und IV scheint die Satzführung in Folge erheblicher Zunahme des Zeilensprungs großliniger angelegt, doch geht zugleich der Charakter des geschlossenen Verses durch ein Übermaß an Binnenzäsuren verloren. So sind Struktur und Rhythmusfluß gleichermaßen uneinheitlich, gebrochen. Sprachliche Ballungen und infolgedessen rhythmisch schwere Füllung der Verse erzeugen einen unruhigen Wechsel von Stauung und Auflösung. Zahlreiche Verstöße gegen das jambische Grundprinzip der Verse und die sorglose Gestaltung der Reime wirken als rhythmische und klangliche Dissonanzen, die in Extremfällen zu dem Eindruck führen, es handele sich bei Byron eher um stark rhythmisierte Prosa als um konzentriert geformte jambische Verssprache. Angesichts der strukturellen Zersplitterung der Stanze und der uneinheitlichen Sprunghaftigkeit ihrer rhythmischen Erfüllung in Byrons Epos spürt der Leser, daß hier in einer an sich homogenen epischen Strophenform unepisch erzählt wird, daß die Weite der Form nicht genutzt ist. Darüber hinaus nimmt Byron insofern eine Umwertung der Strophe vor, als er die Auftakte seiner Stanzen rhythmisch und vor allem inhaltlich beschwert. Im Gegensatz zu Spenser und zur metrischen Anlage der Stanze überhaupt liegt ihr Schwerpunkt jetzt im Strophenauftakt, so daß in der Regel ein Spannungsgefälle zum Alexandriner hin entsteht, der seine inhaltlichen Aufgaben weitgehend einbüßt. Und schließlich löst Byron im Verlauf von Canto IV auch noch den strophischen Charakter seiner Spenserstanzen auf, wenn er - motiviert oder unbegründet - die Syntax über das Alexandrinere de hinauslaufen läßt. Er erhält durch das Strophenenjambement regelrechte Stanzenfolgen, die eine neue epische Großform andeuten, und nur noch schwache Anklänge an die Strophe der Faerie Queene haben. Byrons überschwengliches Engagement in die Gegenstände seiner Darstellung äußert sich in einer Sprache von kaum gebändigter Spontaneität, unter der die

strenge Form der Stanze zerbricht. Unmittelbarkeit des Gefühls und seine sprachliche Fixierung haben bei Lord Byron Vorrang vor Gesichtspunkten der Erfüllung einer anspruchsvollen Strophenform.

Bei John Keats schließlich haben wir die Entwicklung seiner Handhabung der Spenserstanze über mehrere Stadien verfolgen können: von der noch unselbständigen Nachahmung in Imitation of Spenser über die originale Erfüllung und Durchdringung in The Eve of St. Agnes bis zur völligen Entartung der Strophenform in The Cap and Bells.

In The Cap and Bells waren es die Inhomogenität des Gedichts, die Verschiedenartigkeit parodierter Aussageweisen und das Absinken in die Banalität der Alltagssprache, die zur Auflösung der Form führten. Die Spenserstanze eignet sich nicht für die uneigentliche Sprechweise satirischer Darstellung.

Vom Standpunkt immanenter Strophengesetzmäßigkeiten bietet auch die Spenserstanze in The Eve of St. Agnes dem analysierenden Blick ein zunächst zwiespältiges Bild. Auch in der kurzen, thematisch abgerundeten romance setzt sich die Strophe aus vielen kleinen Versgruppierungen und Einzelversen zusammen, wobei auch hier zahlreiche Binnenzäsuren die Geschlossenheit der Stanze antasten. Keats' Rhythmus in The Eve of St. Agnes gilt als schwer, mit einer Fülle von Markierungen durch Wortwahl und Wortstellung versehen. Der Dichter verlangsamt konsequent das Sprechtempo durch immer neue Sinneinschnitte am Versende wie in ihrem Inneren und durch viele Appositionen mit retardierender Wirkung. Auch in The Eve of St. Agnes paßt sich der Rhythmus dem jambischen Versprinzip nicht fugenlos ein. Wie Byron verlegt Keats bedeutungsträchtige Aussagen in den Strophenauftakt und hebt ihn auf diese Weise hervor.

Allerdings, und damit kommen wir zur anderen Seite unseres Eindrucks, geht er in der Entwertung des Alexandriners hinsichtlich dessen Funktionen nicht so weit wie Byron. Vielmehr finden wir am Strophenende häufig eine zweite Klimax, so daß wir von einer Art Klammer um den Stanzenkörper sprechen können. Dadurch verdichtet Keats die Abfolge inhaltlicher und atmosphärischer Kernstellen erheblich, und der Klangreichtum, als das wohl prägendste Moment Keats'scher Stanzenerfüllung, kann voll zur Geltung gelangen. Stärker noch als

Spenser benutzt Keats die Reime zur klanglichen Strophenbindung, nimmt sie als Ausgangspunkt für überwiegend helle klangliche Leitmotive durch eine oder mehrere Strophen hindurch. Die Geschlossenheit der Gesamtszene, der einen St.Agnes-Nacht im Schloß, die Dichte und Überschaubarkeit der einzelnen Bilder meist innerhalb geschlossener Stanzen sowie vor allem Klangfülle und Klangharmonie binden so letztlich doch die auseinanderstrebenden Elemente der Stanze in dieser unepischen Verserzählung. Das Gedicht lebt von seinem Kontrastreichtum, von den Gegensätzen zwischen bitterer Kälte, Feindseligkeit, Gefahr und sinnlicher Glut, Liebe, Geborgenheit. Keats' Strophe entspricht weder von der Struktur noch von der Rhythmusgestaltung noch von der Akzentverteilung her der Stanze der Faerie Queene, und dennoch wirkt sie in The Eve of St. Agnes als geschlossene Form - dank der sinnlich tiefen Schönheit des Stoffes und seiner dichterischen Verwirklichung durch Keats.

Edmund Spenser entwickelte die Form seiner Stanze und prägte sie in der Faerie Queene gemäß ihren inneren Gesetzmäßigkeiten; Lord Byron setzte sich kühn und impulsiv über alle Grenzen und Erfordernisse der vorgegebenen Form hinweg; John Keats verwandelte sie durch die gebändigte Kraft klangreicher Sprache.

Literaturverzeichnis

I. Werke

J. Beattie, The Minstrel, New York (1821).

The Poetical Works of Lord Byron, Oxford Standard Authors, London, New York, Toronto (1967 [11]).

Byron's Letters and Journals, ed. R.E. Prothero, London (1898 - 1903).

The Works of Lord Byron, ed. E.H. Coleridge, London (1899).

George Gordon Lord Byron, Childe Harold's Pilgrimage, übers. F. Dobbert, Halle (1893).

The Works of Geoffrey Chaucer, Second Edition, ed. F.N.Robinson, London (1957).

The Canterbury Tales of Chaucer, ed. Th. Tyrwhitt, Edinburgh (1868).

The Poetical Works of John Keats, ed. H.W. Garrod, Oxford Standard Authors, London (1962[4]).

John Keats, Gedichte und Briefe, übertr. H. W. Häusermann, Zürich (1950).

The Works of Edmund Spenser, a Variorum Edition, ed. E. Greenlaw, Ch.G. Osgood, F.M. Padelford, R. Heffner, Baltimore (1932 - 1957), 9 Bde.

The Poetical Works of Edmund Spenser, ed. E. de Sélincourt, J.C. Smith, London (1959[11]).

II. Bibliographien

D.F. Atkinson, Edmund Spenser, a Bibliographical Supplement, Baltimore (1937).

F.J. Carpenter, A Reference Guide to Edmund Spenser, Chicago (1923).

H.W. Garrod, Byron 1824 - 1924, Oxford (1924).

J.R. Mac Gillivray, Keats, a Bibliography and Reference Guide on Keats' Reputation, Canada (1949).

D.B. Green, E.G. Wilson, Current Bibliography, Keats-Shelley-Journal, London (1961).

F.R. Johnson, A Critical Bibliography on the Works of Edmund Spenser printed before 1700, Baltimore (1933).

L.A. Marchand, " Recent Byron Scholarship ", English Miscellany, Rome (1952).

W.F. Mc Neir, F. Provost, Annotated Bibliography of Edmund Spenser, 1939 - 1960, Duquesne Studies, Philological Series 3, Pittsburgh (1962).

A. Parrott, " A Critical Bibliography of Spenser from 1923 - 1928 ", Stud. Phil., 25 (1928).

III. Sekundärliteratur

P.J. Alpers, The Poetry of the Faerie Queene, Princeton (1967).

J. Arthos, On the Poetry of Spenser and the Form of Romances, London (1956).

P. Barkas, A Critique of Modern English Poetry, Halle (1934).

W.J. Bate, The Stylistic Development of Keats, London (1958^4), 190 f.

W.J. Bate, John Keats, London (1963).

H.A. Beers, A History of English Romanticism in the Eighteenth Century, London (1899).

J.W. Bennett, The Evolution of the Faerie Queene, New York (1960^2).

B. Blackstone, The Consecrated Urn, London (1959).

T. Böhme, "Spensers literarisches Nachleben bis zu Shelley," Palaestra, 93, Berlin (1911).

L. Bradner, " Forerunners of the Spenserian Stanza ", RES, 4 (1928), 207 f.

G. Brandes, Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts, Berlin (1876), IV.

B. ten Brink, Chaucers Sprache und Verskunst, Straßburg (1884), 209 ff.

Ch.F. Tucker Brooke, " Stanza Connection in the 'Fairy Queen'", MLN, 37 (1922), 223 ff.

A.C.L. Brown, " On the Origin of Stanza-Linking in English Alliterative Verse ", Romanic Review, 7 (1916), 271 ff.

D. Bush, John Keats, his Life and Writings, London (1966).

J. Buxton, Byron and Shelley, the History of a Friendship, London (1968).

W.J. Calvert, Byron, Romantic Paradox, New York (1962).

Chamber's Cyclopedia of English Literature, London (1929^{14}), I, 295.

S. Chatman, A Theory of Metre, London (1965).

D. Cheney, Spenser's Image of Nature, Wild Man and Shepherd in 'The Faerie Queene', London (1966).

S.C. Chew, Byron in England, His Fame and After-Fame, London (1924).

S. Colvin, John Keats, His Life and Poetry, His Friends, Critics and After-Fame, London (1917).

A Concordance to the Poems of Edmund Spenser, ed. Ch.G. Osgood, Gloucester/Mass. (1963).

H.E. Cory , The Critics of Edmund Spenser, New York (1964).

H.E. Cory, Edmund Spenser, a Critical Study, New York (1965).

W.J. Courthope, A History of English Poetry, London (1895 - 1910), II, 234 ff.

H.N. Mac Cracken, " The Source of Keats's 'The Eve of St. Agnes'," MP, Oct. (1907), 1 ff.

E.R. Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Berlin (1961^3).

R.C. Dallas, Recollections of the Life of Lord Byron from the Year 1808 to the End of 1814, London (1824).

B.E.C. Davis, Edmund Spenser, New York (1933).

W.J. Dawson, The Makers of Modern English Poetry, London (1892^2).

E.J. Dobson, English Pronunciation 1500 - 1700, Oxford (1957), 2 Bde.

R.E.N. Dodge, " Spenser's Imitations of Ariosto ", PMLA, 12(1897) 151 ff.

Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. A. Preminger, Princeton, New Jersey (1965).

H. Engel, Spensers Relativsatz, Diss., Berlin (1908).

O. Elton, A Survey of English Literature 1780 - 1930, London (1948^2).

W.H. Evert, Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats, Princeton (1965).

C.L. Finney, The Evolution of Keats's Poetry, Cambridge/Mass. (1936), 2 Bde.

R.H. Fogle, The Imagery of Keats and Shelley, Chapel Hill (1949).

W. Franz, Shakespeare-Grammatik, Heidelberg (1909^2)

N. Frye, (ed.), " Sound and Poetry ", English Institute Essays 1956, London (1963^2).

L. Fuhrmann, Die Belesenheit des jungen Byron, Diss., Berlin 1903.

H.W. Garrod, Keats, Oxford (1926).

A.H. Gilbert, " Spensers Imitations od Ariosto ", PMLA, 34 (1919), 225 ff.

R. Gittings, John Keats, the Living Year, 21 September 1818 to 21 September 1819, London (1954^2).

R. Gittings, The Mask of Keats, Cambridge/Mass. (1956).

R. Gittings, John Keats, London (1968).

A.R.F. Gleckner, Byron and the Ruins of Paradise, Baltimore (1967).

R.K. Gordon, " Notes on Keats's 'The Eve of St. Agnes'", MLR, 41 (1946), 413 ff.

Z.E. Green, " Observations on the Epic Similes in The Faerie Queene ", PQ, 14 (1935), 217 ff.

H.J.C. Grierson, A.M. Clark, " The Elizabethan Period: Poetry and Prose ", The Year's Work in English Studies, 7 (1926), 161.

B. Groom, The Diction of Poetry from Spenser to Bridges, London (1955).

J. Grundy, " Keats and the Elizabethans ", John Keats, a Reassessment, ed. K. Muir, Liverpool (1959)[2].

F. Günther, " Edmund Spensers synthaktische Eigenthümlichkeiten", Herrig's Archiv, 55 (1876), 17 ff.

G. Günther, Über den Wortaccent bei Spenser, Diss., Jena (1898).

E. Guest, A History of English Rhythms, London (1838), 2 Bde.

E. Hamer, The Metres of English Poetry, London (1951[4]).

A.C. Hamilton, The Structure of the Allegory in The Faerie Queene, Oxford (1961).

W. Hazlitt, On Chaucer and Spenser, London (1818).

W. Heise, Die Gleichnisse in Edmund Spensers Faerie Queene und ihre Vorbilder, Diss., Straßburg (1902).

D. Hewlett, A Life of John Keats, London (1950[2]).

J.C. Hobhouse (Lord Broughton), A Journey through Albania and other Provinces of Turkey, London (1813).

J.C. Hobhouse (Lord Broughton), Travels in Albania, London(1855).

J. Joops, " Keats Jugend und Jugendgedichte ", Eng.Stud., 21 (1895), 209 ff.

G. Hough, A Preface to The Faerie Queene, London (1962).

J. Hughes, The Works of Spenser, abgedruckt in: W.R. Mueller, Spenser's Critics, New York (1959), 27 ff.

A.A. Jack, A Commentary on the Poetry of Chaucer and Spenser, Glasgow (1920).

I. Jack, Keats and the Mirror of Art, Oxford (1967).

H.S.V. Jones, A Spenser Handbook, New York (1930).

J.C. Jordan, "'The Eve of St. Agnes' and 'The Lay of the Last Minstrel'", MLR, 43 (1928), 38 ff.

M.K. Joseph, Byron,the Poet, London (1964).

A.C. Judson, " The Life of Edmund Spenser ", The Works of Edmund Spenser, a Variorum Edition, Baltimore (1947[2]).

H. Lausberg, Handbuch der Literarischen Rhetorik, München (1960), 2 Bde.

C.S. Lewis, Spenser's Images of Life, ed. A. Fowler, Cambridge (1967).

E.C. Linwood, " Spenser's Word-Play ", N&Q, 9 (1958), 387 ff.

A. Lowell, John Keats, London (1925), 2 Bde.

J.R. Lowell, " Spenser ", in: W.R. Mueller, Spenser's Critics, New York (1959).

H.G. de Maar, A History of Modern English Romanticism, London (1924).

H. Maier, Entstehungsgeschichte von Byrons 'Childe Harold's Pilgrimage' - Gesang I und II, Diss., Berlin (1911).

L.A. Marchand, Byron, a Biography, New York (1957), 3 Bde.

L.A. Marchand, Byron's Poetry, a Critical Introduction, London (1965).

W.H. Marshall, The Structure of Byron's Major Poems, Philadelphia (1962).

D.J. Masson, " The Keatsian Incantation: A Study of Phonetic Patterning ",in: John Keats, a Reassessment, ed. K. Muir, Liverpool (1959^2).

A. Maurois, Byron, New York (1964).

Th. Maynard, The Connection between the Ballade, Chaucer's Modification of it, Rime Royal, and the Spenserian Stanza, Diss., Washington (1934).

E.C. Mayne, Byron, London (1924^2).

M.P. Medary, " Stanza-Linking in Middle English Verse ", Romanic Review, 7 (1916), 243 ff.

Ch.B. Millican, Spenser and the Table Round, Cambridge/Mass., (1932), 118 ff.

O.E.E. Moll, Der Stil von Byrons Childe Harold's Pilgrimage, Diss,, Kiel (1910).

E. P. Morton, " The Spenserian Stanza before 1700 ", MP, 4 (1906/07), 639 ff.
E. P. Morton, " The Spenserian Stanza in the Eighteenth Century", MP, 10 (1912), 365 ff.

W.R. Mueller, Spenser's Critics, New York (1959).

J.M. Murry, Studies in Keats, London (1930).

J.M. Murry, Keats and Shakespeare, London ($1949)^5$.

W. Nelson, Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser, New York (1961).

W.F. Mc Neir, " Canto Unity in the Faerie Queene ", PQ, 19 (1940), 79 ff.

M.E. Nicholson, " Realistic Elements in Spenser's Style", Stud. Phil., 21 (1924), 382 ff.

A. Oras, " Intensified Rhyme Links in the 'Faerie Queene', an Aspect of Elizabethan Rhymecraft ", JEGP, 54 (1955), 39 ff.

A. Oras, " Spenser and Milton: Some Parallels and Contrasts in the Handling of Sound ", English Institute Essays 1956, New York (1957), 109 ff.

Ch.G. Osgood, The Voice of England, New York (1935).

W.J.B. Owen, "'Orlando Furioso' and Stanza-Connection in the 'Faerie Queene'", MLN, 67 (1952), 5 ff.

F.M. Padelford, W.C. Maxwell, " Compound Words in Spenser's Poetry ", JEGP, 25 (1926), 498 ff.

F.M. Padelford, " Some Aspects of Spenser s Vocabulary ", PQ, 20 (1941), 279 ff.

E.C. Pettet, On the Poetry of Keats, Cambridge (1957).

W.L. Phelps, The Beginnings of the English Romantic Movement, Boston (1902).

E. Phillips, Theatrum Poetarum Anglicanorum, London (1675), Preface.

E.F.Pope, " Renaissance Criticism and the Diction of the Faerie Queene ", PMLA, 41 (1926), 575 ff.

E.F. Pope, " The Critical Background of the Spenserian Stanza ", MP, 24 (1926/7), 31 ff.

P. Quenell, Byron, the Years of Fame, London (1943).

J. Raith, Englische Metrik, München (1962).

R.F. Rashbrook, " The Eve of St. Agnes and Spenser ", N&Q, 193 (1948), 29 ff.

W.A. Read, Keats and Spenser, Diss., Heidelberg (1896/7).

W.L. Renwick, " The Critical Origins of Spenser's Diction ", MLR, 17 (1921), 1 ff.

W.L. Renwick, Edmund Spenser - an Essay on Renaissance Poetry, London (1957^4).

H. Reschke, " Die Spenserstanze im 19. Jahrhundert ", Anglistische Forschungen 54, Heidelberg (1918).

M.R. Ridley, Keats' Craftsmanship, Oxford (1939^2).

W. Riedner, Spensers Belesenheit, Diss., München (1905/6).

T.P. Roche jr, The Kindly Flame, a Study of the Third and Fourth Books of Spenser's Faery Queene, Princeton (1964).

R.K. Root, The Poetry of Chaucer, Gloucester/Mass.(1957^4).

F.E. Rowe," Spenser's Short Similes ", MLN, 14 (1899), 16 ff.

V.L. Rubel, Poetic Diction in the English Renaissance from Shelton through Spenser, New York, London (1941).

A. Rutherford, Byron, a Critical Study, Stanford/Calif. (1962).

G. Saintsbury, A History of English Prosody, London (1906).

G. Sarrazin, " Byron als Nachahmer Thomsons ", Englische Studien, 16 (1892), 462 ff.

H.P. Schelp, " Der Tod in Leben und Werk von John Keats ", Die Neueren Sprachen, N.F. (1958), II, Heft 1, 1 ff.

J. Schipper, Englische Metrik, Bonn (1881/88), 2 Bde.

J. Schipper, Grundriß der englischen Metrik, Leipzig (1895).

W.F. Schirmer, Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur, Tübingen (1955), 2 Bde.

R.J. Schoeck, " Alliteration as a Means of Stanza Connection in the 'Faerie Queene'", MLN, 64 (1949), 90 ff.

E.Th. Sehrt, " Der Wald des Irrtums, zur allegorischen Funktion von Spensers Faerie Queene I.7 - 9.", Anglia, 86 (1968), 463 ff.

E. de Sélincourt, Oxford Lectures on Poetry, Oxford (1934).

M.H. Shackford, "'The Eve of St. Agnes' and 'The Mysteries of Udolfo'", PMLA, 36 (1921), 104 ff.

W.W. Skeat, " The Origin of the Spenserian Stanza ", Athenaeum, 3419 (1893), 574.

P. Starick, " Die Belesenheit des jungen Keats " PMLA, 42 (1927), 963 ff.

A. Stein, " Stanza Continuity in the Faerie Queene ", MLN, 59 (1949), 114 ff.

J. Stillinger, " The Hoodwinking of Madeline: Scepticism in 'The Eve of St. Agnes'", SP, 8 (1961), 533 ff.

F. Stovall, " Feminine Rimes in the 'Faerie Queene'", JEGP, 26 (1927), 91 ff.

R. Swan, F. Sidgwick, The Making of Verse, London (1958^{11}).

J. Thompson, The Founding of English Metre, London (1961).

E.J. Trelawny, Records of Shelley, Byron and the Author, London (1878).

H. Viebrock, " Entwicklung und Wandlung des Topos 'locus amoenus' bei Keats ", Anglia, 74 (1956), 66 ff.

G. Wagner, On Spenser's Use of Archaisms, Diss., Halle (1879).

A. Ward, The Making of a Poet, London (1964^{3}).

Th. Warton, Observations on the Faery Queen of Spenser, London (1762^{2}).

W.B.C. Watkins, Shakespeare and Spenser, Princeton (1950).

M.E. Wells, "'The Eve of St. Agnes' and 'The Legend of Britomartis'", MLR, 57 (1942), 463 ff.

H.C. Wyld, " Spenser's Diction and Style in Relation to those of Later English Poetry ", a Grammatical Miscellany offered to Otto Jespersen on his Seventieth Birthday, London (1930), 147ff.

H.C. Wyld, Studies in English Rhymes from Surrey to Pope, New York (1965^{2}).

G. Young, An English Prosody on Inductive Lines, New York (1969^{2}).

M. Zeuner, Die Alliteration bei Neuenglischen Dichtern, Diss., Halle (1880).

Ich danke Herrn Prof. Dr. E.Th. Sehrt
für seine Unterstützung
und meiner Familie
für ihr Verständnis

Lebenslauf - Klaus-Ulrich Prasuhn

Geboren: 4. Februar 1936

Eltern: Dr. med.vet. Friedrich Prasuhn und Juliane Döhmann, verw. Prasuhn, geb. Liebermann

Schulzeit: Volksschule Hemeringen b. Hameln/Weser 1943 - 1947
Gymnasium: Schiller-Schule Hameln 1947 - 1949
Graf-Engelbert-Schule Bochum 1949 - 1956

Abitur: 2. März 1956

Studium der Fächer Anglistik und Germanistik

Universität Göttingen	SS 1956	- SS 1957
Freie Universität Berlin	WS 1957/58	- SS 1958
Universität Göttingen	WS 1958/59	- SS 1962

Prüfungen:

erste Staatsprüfung für das Lehramt an höheren Schulen in Göttingen	29.5.1962
zweite Staatsprüfung für das Lehramt an höheren Schulen in Bochum	23.6.1967
mündliche Doktorprüfung in Göttingen	4./7.12.1973

Schullaufbahn:

Studienreferendar in Bochum	1.9.1965
Studienassessor in Bochum	1.9.1967
Studienrat in Bochum	1.9.1970
Oberstudienrat in Bochum	1.9.1972
Studiendirektor in Bochum	1.9.1974

Familie: Heirat mit Maren Prasuhn, geb. Thies, 1964
Kinder Anke und Nicola Prasuhn 1965/1969